

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA I (LENGUA  
ESPAÑOLA Y TEORÍA LITERARIA)**



**TESIS DOCTORAL**

**Imaginación y percepción sensible en el drama  
romántico español**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ana Isabel Ballesteros Dorado**

Director:

**Antonio García Berrio**

**Madrid, 2002**

**ISBN: 978-84-8466-278-5**

© Ana Isabel Ballesteros Dorado, 1996

**IMAGINACIÓN Y PERCEPCIÓN SENSIBLE  
DEL DRAMA ROMÁNTICO ESPAÑOL**

**Autor: Ana Isabel Ballesteros Dorado  
Director: Prof. D. Antonio García Berrio**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
Facultad de Filología  
Departamento de Filología Española I**

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero mencionar a Ermanno Caldera quien, solícito y generoso, ha ido siguiendo los avances de esta tesis desde sus incipientes resultados a finales de 1993, y en todo momento ha confiado paternalmente en ella.

Por otra parte, la formación recibida a través de los profesores de la Universidad Complutense ha proporcionado las técnicas de investigación básicas para este trabajo, aunque no se aluda de modo explícito, en el cuerpo del mismo, a las personas más relevantes y sin cuya instrucción no habría sido posible iniciarlo. Por eso quiero dejar constancia de mis deudas con todos estos profesores, en especial con quienes han sumado a sus enseñanzas académicas otras de trato humano. Lo asimilado gracias al magisterio de Andrés Amorós ha influido decisivamente en la globalidad de esta tesis y también en determinados puntos de la misma. Le agradezco, además, su paciente disponibilidad durante ocho años. Los conocimientos de crítica textual los debo, sobre todo, a Nicasio Salvador. No puedo olvidar tampoco los oportunos, doctos y cordiales consejos de Antonio Prieto ni la amable consideración de Juan F. Villar.

Aunque no pueda llamarme discípula de mi director, Antonio García Berrio, me ha dado la oportunidad de aprender a crecerme ante los obstáculos.

Debo, igualmente, especial reconocimiento por detalles más concretos a otros profesores y especialistas, como Luciano García Lorenzo, Jorge Urrutia, Alfonso Bullón de Mendoza, María José Alonso Seoane, Ana María Freire, Joaquín Álvarez Barrientos. A la facultad de Psicología de la Universidad Pontificia de Comillas, por permitirme asistir de oyente a muchas clases y utilizar su biblioteca. A Jorge Barraca, que me ha ayudado con sus conocimientos de psicología y de música y también en la fastidiosa tarea de detección de erratas.

No quiero dejar de recordar a cuantos amigos han tenido la voluntad de acompañarme en las dificultades de este tiempo, ni a mis padres, que han soportado con indulgencia mis malos ratos y obstinados silencios.

Por último, nada habría sido igual sin la beca concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia.

## INTRODUCCIÓN. PLANTEAMIENTOS DE PARTIDA

Las diversas manifestaciones de la creación romántica española no parecen haber gozado de gran prestigio en la historia de la crítica literaria. Al menos, no comparable al alcanzado por la poesía y el pensamiento poético transmitido en lengua inglesa, revitalizado desde finales de los años cincuenta gracias a numerosos especialistas de la cultura anglosajona, algunos de gran renombre como Frye, Bloom o de Man. En el caso de la literatura francesa, figuras con la talla de Victor Hugo, por ejemplo, han disparado también un desarrollo crítico y teórico que, en parte por la indudable relación de los autores con la nación vecina en la época, ha llegado a acoger a su sombra las obras más reconocidas del romanticismo español.

En el marco de la teoría literaria no faltan tesis, aspirantes a cubrir las expectativas y condiciones requeridas para servir de falsilla más o menos sistemática al análisis crítico de los textos literarios, que han partido de estudios inductivos sobre autores románticos, uno de cuyos casos más claros y en la mente de todos es el de Bloom (García Berrio, 1994: 184). Si otros se han quedado en ejercicios de crítica literaria al amparo de teorías abonadas por otros campos del saber, sobre todo algunas corrientes filosóficas y psicológicas, como los de Durand (1979), Brombert (1978), Abrams (1975), Beguin (1978) Richard (1975) o Poulet (1966), no por eso han dejado de mantener una actitud globalizadora en sus conclusiones ni de servir como aplicaciones modélicas de aquellas teorías. Véase en cambio, el detalle de que en España, aunque ya Marañón señalara el psicoanálisis como el mejor camino para el conocimiento del espíritu romántico (Conde Gargollo, 1983: 70) sólo circunstancialmente algún drama se ha estudiado desde esta perspectiva, mientras que el listado de las obras europeas y americanas resulta difícilmente manejable.

En términos generales, aun teniendo en cuenta su contenido crítico, la inmensa mayoría de los estudios publicados sobre el teatro romántico español se puede adscribir en última instancia a la historiografía literaria. Sin embargo, este campo elemental y necesario, sobre el que debe apoyarse toda investigación, guarda aún sorpresas a poco que se profundiza en él. Esto motiva también el que, entre los investigadores, falten acuerdos en aspectos clave, lo que obliga a cada crítico a ejercitarse primero en una tarea de historia literaria y de ajuste de posturas. La laboriosa minuciosidad en la recogida de materiales a que obliga la desbordante cantidad de datos ya exhumados e interpretados y sin exhumar, así como la generosidad de tiempo que precisan muchas tareas, imprescindibles pero mecánicas, en la investigación del historiador de la literatura; unidas ambas cosas a la «oscuridad» en que corre el riesgo de quedar el estudioso, por realizar un trabajo para el que no se precisa sino esfuerzo, paciencia y unas técnicas al alcance cualquier profesional; y, además, al tratarse de un trabajo aplicado a obras que no han podido aún resarcirse del estigma de «carácter menor» atribuido respecto a las de otros momentos cumbre de la literatura española, como las del Siglo de Oro, por ejemplo, quizás hayan frenado tentativas similares a las protagonizadas entre los críticos anglosajones, franceses o alemanes, pues éstos cifran en el romanticismo de sus respectivas historias épocas de la más depurada calidad artística.

En cambio, los acercamientos sociológicos no pueden sino admitir la



importancia del drama romántico —de ciertos dramas románticos— en sus términos de aceptación popular, y me remito sólo al ejemplo por antonomasia, *Don Juan Tenorio*. En muchos casos el entusiasmo y la conmoción provocados por estos dramas entre los espectadores que acudieron a sus estrenos no han ido acompañados de una valoración positiva por parte de la crítica, entonces y a lo largo de su historia, contraste que pone de manifiesto una percepción distinta del mismo hecho artístico. Salvo en casos contados, con el transcurso de los años, de pertenecer al ámbito popular las obras pasan a pertenecer al cultural, de modo que el aprecio de la posterioridad suele depender de la valoración otorgada por los críticos literarios, como mediadores que son. Por eso se ha considerado en esta investigación que en el caso del drama romántico deben tenerse muy en cuenta las opiniones despertadas en la época respecto a cada uno de los dramas objeto de esta investigación, como testimonios de su aceptación o rechazo pero, sobre todo, para examinar si los aspectos aceptados son valorables o no literaria y teatralmente.

No se pretende aquí anular las conclusiones a las que se ha llegado mediante la aplicación a estas obras de metodologías descriptivas de los componentes formales inmanentes a los textos. Está claro que desde esta perspectiva los dramas románticos españoles adolecen, en general, de todos los defectos censurados. La pretensión de este trabajo, por el contrario, consiste en indagar si la razón del aplauso popular se debía no a esos elementos defectuosos, sino a otros, también inmanentes, pero pasados por alto o no analizados bastante, quizás insinuados en aquellos testimonios.

El género por excelencia del romanticismo en Alemania fue la poesía, así como en Gran Bretaña, país éste donde el teatro no descolló precisamente (McFarland, 1990: 342), mientras que en Francia tanto la lírica como la novela llegaron a cotas de estima y de calidad comparables a las del teatro. El hecho de que ningún otro género relacionado con la literatura lograra en la España del siglo XIX un éxito parangonable con el teatro invita a plantear la hipótesis de que la razón podría residir en algo que no compartía con esos otros géneros literarios y donde podría afincarse la razón de su valor estético, si no literario.

A diferencia de lo que puede ocurrir en otros géneros se tendrá ocasión de probar que en el caso del drama romántico nos enfrentamos con hechos claros de respuesta receptora y con hechos claros en torno a la estrecha vinculación autor-obra-receptor, de modo que el primero no creaba sin la presencia del último y modificaba su obra conforme se verificaba la respuesta del público. Sin duda alguna este teatro cumplió bien la función apelativa que se le atribuye al género (Villegas, 1982: 17), lo que implica la realización de una «retórica» —que no quiero aquí restringir a la verbal— capaz de conseguir la adhesión de un público. De este modo, en este tipo de teatro resulta evidente la importancia que comportan las condiciones y el modo de funcionamiento de la *sensibilidad* humana en la recepción de la obra, tenida en cuenta por la autoría a la hora de elaborar y de presentar el mensaje artístico. Sensibilidad, por otra parte, dependiente tanto de la constitución antropológica del destinatario como de las variables históricas que lo individualizan frente a otros.

Asimismo, en la presente investigación se entiende que un factor responsable en apreciaciones negativas respecto de los dramas románticos lo constituye

el entendimiento de que la obra literaria se diferencia de otras entidades artísticas en cuanto que se sustenta exclusivamente en el lenguaje verbal. Aunque, en efecto, la «obra dramática» es una obra literaria y, por tanto, sólo sustentada en tal lenguaje (Villegas, 1982: 10) el concepto de «drama» en el período romántico corría parejo con la teoría que Wagner recogió, sistematizó y aplicó y que convertía el texto literario en sólo uno de los varios elementos que conformaban el «drama total» (Whittall, 1990: 257-266). Por este motivo el drama romántico, punto de intersección de una variada gama de géneros artísticos, ha sufrido en España el menoscabo de pertenecer a todos pero de perder en la comparación con otras obras dramáticas cuando se ha analizado exclusivamente su componente textual y, sobre todo, cuando se ha estudiado como si éste fuera el único que conformara las obras. Este estudio del teatro como género solamente literario, en el caso de otras épocas no ha supuesto, necesariamente, una subvaloración del mismo, quizás porque los autores apoyaban en el lenguaje todo el peso de su arte, ya fuera por carencia de medios escenográficos ya fuera por una normativa que despreciaba el despliegue de los mismos ya fuera, incluso, porque «el aparato», aun ideado por los autores, se concebía como adorno, simplemente. Pero los autores románticos, como se tendrá ocasión de demostrar, sabían que contaban con muchos más recursos que los meramente verbales para la expresión de su mensaje artístico y las consideraciones que han atendido casi únicamente al texto verbal han obstaculizado la percepción de lo que representa el componente literario en la unidad, en la totalidad, en la fusión con los otros componentes, pertenecientes a otras modalidades de expresión y materialización artística. Sin duda por todo esto, como ya denunciaba Alborg hace más de una década (1981: 12), las investigaciones más notables han alcanzado no más que a un puñado de autores de cierta resonancia, denuncia de la que su propio manual, naturalmente, no termina de escapar, como recopilación que supone en sí mismo.

Esto no significa olvidar que también, desde aquellas fechas, se han estudiado los otros componentes del teatro romántico, si bien estimándolos, de algún modo, como «adornos» y «parerga», por emplear los términos en la misma dirección que Kant (*Cr. J.*, § 14, 1991: 159-160), de un modo que guarda cierto paralelismo con lo que en narratología se ha venido a llamar «paratexto» (Villanueva, 1989), es decir, como algo no constitutivo del drama en sí (v. gr. Arias de Cosío, 1991). Sólo en algunos investigadores ha empezado a vislumbrarse la comprensión de una cierta unidad de aquellos componentes en algunos dramas concretos a través de su estudio simbólico (Casalduero, 1967; Caldera, 1974, 1986, 1994; Calderone, 1988; Paulino, 1988; Mansour, 1990; Alonso Seoane 1993, etc). Sin duda alguna ha influido en esta cada vez más generalizada visión el desarrollo de las teorías y las prácticas teatrales del siglo XX, la experimentalidad, la creciente importancia concedida a los elementos visuales y auditivos que el drama comparte con otros espectáculos y que han sido explotados por los más estimados dramaturgos de la presente centuria, como señales indisolubles con respecto al lenguaje verbal. Igualmente, por supuesto, ha influido el desarrollo de teorías de análisis como la semiología aplicada al teatro, también consciente de la pluralidad de códigos que operan en la representación y que guardan relación con el lenguaje de tres posibles maneras: como realidades objetivas que se muestran directamente y sólo precisan la percepción del espectador; como realidades objetivas que al mismo tiempo representan por el lenguaje y como realidades objetivas que acceden a la representación sólo por intervención del lenguaje (Tordera, 1988: 173).

Pero se hace necesario el análisis de un nutrido número de obras para poder discernir si, en efecto, aquellos elementos no literarios pueden estimarse «parerga» y «ornamentos» o ver si la totalidad que conforman junto al texto literario sirve para dar cuenta de una cosmovisión unitaria de época (Bousoño, 1981) y si la simbolización de sus componentes era la que provocaba la conmoción del público.

Por otro lado, en la presente investigación se parte de la premisa de que sólo un concienzudo estudio histórico y crítico de la literatura permite la inducción teórica, sin que ello signifique desestimar las teorías ya sistematizadas orientadas a la práctica y al análisis teatral pues, antes bien, se verá que gracias a determinados puntos de ellas quedan iluminados diferentes aspectos de las obras y, sobre todo, proporcionan cómodos marcos donde encajar y coordinar los variados y múltiples elementos. Pero ha sido precisamente aquella inducción la que ha movido a perfilar un enfoque concreto en el que quede amalgamado el todo de la investigación, un enfoque que, al mismo tiempo, procura conferir una cierta novedad a la visión de aquellos datos.

Retomando la idea de que si algo peculiariza al teatro romántico es el modo de ofrecerse al espectador, el modo de cumplirse el ciclo de cualquier manifestación artística autor-obra-receptor, es obligado decir que ello exige especialmente un estudio del mismo que conjugue las condiciones de las percepciones y emociones estéticas por parte de los sujetos que intervienen en el ciclo (autor-receptores) y los rasgos inmanentes —pero no exclusivamente textuales— de la obra. Esta visión, a su vez, parece traer de la mano una fundamentación teórica que arranque, en primer término, de la tesis kantiana sobre la sensibilidad, puesto que ésta se define como capacidad que funciona de acuerdo a sus formas o condiciones propias de receptividad (el espacio y el tiempo) y según una materia, la sensación, procedente, a su vez, de la afección que un objeto dado produce en los sentidos. En segundo término, parece conveniente tener también en cuenta las teorías psicológicas más comunes sobre la percepción humana, que confirman el sustrato filosófico del pensador de Königsberg en cuanto de universal o común antropológico existe en la percepción, al tiempo que explican los factores individuales y culturales presentes en la misma. En el desarrollo de esta exposición de principios se tendrá ocasión de observar que muchos de los aspectos incluidos en estas teorías y utilizados aquí de base han sido objeto de estudio y atención por parte de teorías de análisis literarios y teatrales. Si prefiero una fundamentación según la he planteado ha sido buscando una mayor claridad, una base sólida que permita conjugar elementos y sistematizaciones de variadas corrientes.

De esta manera, el planteamiento inicial viene dado por la concepción de una intrínseca relación entre los resortes dramáticos impresos desde el autor en tales obras y el público receptor, en cuanto que el autor parte de éste, de su sensibilidad, modo de percepción y mecanismos de atribución significativa de las señales para expresar sus mensajes y también de él depende la valoración tanto de la configuración dramática como de los recursos empleados.

De entre los innumerables estudios que se han dedicado al drama romántico español, ya sea concretándolo en alguno de sus autores ya sea tratando de demostrar con los modélicos algún rasgo definidor del movimiento, ninguno de ellos se ha detenido en un análisis pormenorizado y global del funcionamiento de

la sensibilidad en la dirección anunciada. La reiterada alusión a la «sensibilidad romántica», podría mover a tachar esta aserción de injustificada y, sobre todo, de desinformada. Sin embargo, cuando se ha escrito sobre la sensibilidad romántica en España en el marco de la creación lírica o en el de una caracterización del movimiento romántico, no era desde la misma perspectiva aquí adoptada, sino en un sentido amplio, en cierto modo ambiguo, hasta lograr establecer unos tópicos respecto al tema. Por esto conviene fijar en qué sentido va a utilizarse el vocablo sensibilidad en la tesis presente, cuáles serán sus implicaciones y sus consecuencias.

## PARTE I

### EXPLICACIONES PRELIMINARES. CONCEPTOS, MÉTODO, OBJETO

#### O. CONCEPTO DE SENSIBILIDAD. APLICACIÓN EN EL MARCO DE LA PRESENTE TESIS

El extendido uso de expresiones como «sensibilidad» o «nueva sensibilidad» aplicadas al romanticismo ha conducido a la indeterminación e incluso a la desfiguración, cuando no a la vaguedad total de la referencia, de modo que el vocablo, en cuanto referido al romanticismo, presenta distintas acepciones, cada una de ellas asociada con las de términos colindantes como «sentimiento», «gusto», «sensación», etc. Así, cuando se habla de la «sensibilidad romántica» no se está aludiendo al mismo concepto que cuando se habla, por ejemplo, de la «nueva sensibilidad», que surge con este movimiento literario. En el segundo caso parece que la referencia se sitúa en los aspectos de la realidad y del arte en los que se centra la atención, aspectos menos apreciables para «otras sensibilidades», aspectos distintos a los valorados en épocas o movimientos precedentes.

Pero es que además, esa concentración de la atención en el romanticismo apunta hacia los «aspectos inmediatamente sensibles» (v. gr. Revilla, 1841a; Romero Tobar, 1994: 321), es decir, a los aspectos plásticos o en íntima conexión con las sensaciones. De esta manera, otra acepción del término en cuanto conectado con el romanticismo se relaciona con la «sensación». Los artistas tienen en cuenta, ante todo, las «sensaciones» que provocan los elementos del género concreto en que desarrollan su creatividad y conforme con ellas los emplean en la búsqueda de determinados efectos en la recepción. En este sentido, la «sensibilidad de la obra de arte romántica» se refiere a la fuerza con que la disposición de aquellos elementos impresiona los sentidos de quienes acceden a la misma.

Por lo que respecta a la expresión «sensibilidad romántica» se asocia y se equipara —ya desde la época— con el término «sentimiento», acepción, no cabe duda, de más generalizada difusión, también en España. Ya Sainz de Robles (1943, VI: 13) y Díaz-Plaja (1980), por ejemplo, presentan ambos términos como intercambiables y ambos opuestos a la «razón», en algunas obras del momento: las *Pruebas de la sensibilidad* de Josef Lapan (1808) o las *Pruebas del sentimiento*, de Caballero D'Arnaud, publicada en 1830, de la que Díaz-Plaja ofrece el siguiente fragmento: «Como en esta obra se repiten muchas veces los vocablos *sensibilidad* y *sentimiento*, parece oportuno aclarar un poco su significado... es un "atributo de un corazón susceptible de impresiones y movimientos relativos favorables a otras personas"» (1980: 90). Sobre la relación entre sensibilidad y sentimiento y para apreciar incluso la confusión entre las dos nociones conviene la lectura de un capítulo que Furst emplea en su examen (1979a: 211-275). Allí Furst hace ver que, sobre todo, los «sentimientos subjetivos» son el material de la poesía y esto supone un tratamiento del término en cuanto referido al creador, expresable en la creación y perceptible en el receptor porque la capacidad de sentir del propio poeta superaba el límite del hombre corriente (1979a: 222).

Höffe señala que las teorías kantianas<sup>1</sup> se dejaron sentir de modo claro en algunos románticos como Coleridge y que Madame Staël, en *De l'Allemagne*, contribuyó a su divulgación, presentándolas como una reacción del sentimiento contra el racionalismo y al propio Kant como iniciador del movimiento romántico (1986: 269-272; vid. también Furst, 1979a: 56-73). En efecto, a Kant se debe una rigurosa concreción filosófica de los términos que permitirá aclarar la orientación de la investigación proyectada, pero esa visión de las teorías kantianas en la época debe diferenciarse, cuidadosamente, de la obra del propio Kant.

Por una parte, a diferencia de las posturas sobre el arte de momentos filosóficos anteriores, Kant considera el sentimiento como una dirección independiente y original de un modo de la conciencia: por primera vez se deja de colocar al arte dentro del conocimiento o de la moral, al afirmar que la representación se relaciona *inmediatamente* con el sentimiento de placer o de dolor, sin que el entendimiento suministre concepto alguno (García Morente, 1981: 38-39). El juicio de gusto es estético, para Kant, por no referirse al conocimiento, sino al sentimiento (*Cr. J.*, §1, 1981: 102). Y aquí es donde se establece la relación entre sensibilidad y sentimiento, pues en la *Crítica de la razón pura* el filósofo alemán había definido la **estética trascendental** como el conjunto de reglas *a priori* de la sensibilidad (A21/B35, 1985: 66).

Ahora bien, en la filosofía kantiana, esta relación no debe dar lugar a equívocos, no debe confundirse con su identificación. Como el juicio de gusto, también un juicio de conocimiento es estético en cuanto que, en última instancia, reposa sobre las intuiciones puras y la sensación. Pero, en este caso, para que el juicio pueda ser emitido, no sólo se precisa intuirlo, sino *pensarlo*. Sin embargo, la consideración kantiana de la inseparabilidad entre la sensibilidad y el entendimiento, parece, en principio, entrar en contradicción con la posibilidad de «sentir» con independencia de «conocer». Sólo que la separación es lógica, no psicológica. Por supuesto, cualquier objeto artístico que se presenta a la sensibilidad es, en cuanto objeto, objeto de conocimiento y, **a la vez**, en cuanto artístico, es objeto de sentimiento.

Así pues, frente a «sentimiento» como facultad subjetiva intermedia entre la facultad de conocer y la de desear, Kant acuñó la voz «sensibilidad» como «facultad por medio de la cual el espíritu recibe intuiciones sensibles» (Dagobert D. Runes, 1985) o, por citar en una traducción al español de sus palabras, «la capacidad (receptividad) de recibir representaciones al ser afectados por los objetos» (§ 1 A19/B33; 1985: 65). Facultad, subrayo, base tanto para el juicio estético como para el juicio de conocimiento. La implicación de ambos, no obstante, en el tipo de análisis que voy a llevar a cabo posteriormente, me ha

---

<sup>1</sup> Podría decirse que casi cada afirmación que va a realizarse en toda esta investigación en relación con las obras kantianas ha sido objeto de repetidos y finos análisis que aquí no pueden resumirse siquiera. Sólo la organización y reseña de la bibliografía sobre los aspectos que se irán mencionando podría constituir un buen tema para otra tesis doctoral. Mi modesta anotación de las publicaciones cercanas que he podido consultar sobre cada punto no pretende sino remitir a las obras aclaratorias sobre ellos que, personalmente, me han resultado de mayor utilidad.

hecho optar por la voz «sensibilidad», término que implica la presencia de las dos facultades.

Algunos estudiosos del filósofo de Königsberg, como, por ejemplo, en los últimos años, Álvarez Calle o Canterla, en sus análisis de la obra kantiana traducen aquel clave *afficirt werden* en este co-texto por «La capacidad (receptividad) de recibir representaciones *de acuerdo con* el modo según el cual somos afectados por los objetos» (1987: 105) y «*conforme a* la manera en que somos afectados...» (1991: 56) respectivamente, versiones transparentes tanto del punto de partida kantiano<sup>2</sup> como de lo que el filósofo alemán desarrollará a lo largo de su *Crítica*: tal receptividad no es totalmente pasiva, sino ajustada a las formas puras —el espacio<sup>3</sup> y el tiempo—, que unifican y organizan las sensaciones<sup>4</sup>:

---

<sup>2</sup> Intentemos, pues, por una vez, si no adelantáramos más en las tareas de la metafísica suponiendo que los objetos deben conformarse a nuestro conocimiento, cosa que concuerda ya mejor con la deseada posibilidad de un conocimiento *a priori* de dichos objetos; un conocimiento que pretende establecer algo sobre éstos antes de que nos sean dados

(Cr. R.P., BXVI, 1985: 20).

Es lo que él denominó «revolución copernicana», expresión que luego Russell criticaría, para proponer que habría resultado más exacto hablar de «contrarrevolución ptolomeica», por cuanto Kant volvía a poner al hombre en el centro del que Copérnico le había destronado.

<sup>3</sup> Para probar que el espacio es intuición pura o forma *a priori* presupuesta a toda experiencia externa, y no un concepto empírico extraído de esa misma experiencia externa, repara Kant en que el espacio se nos impone como necesariamente existente, pues no podemos imaginar que no haya espacio, aunque sí podemos imaginar un espacio sin nada (Cr. R.P., A24/B38 1985: 68). Este «no poder» de la imaginación, explica Hartnack (1984: 28-29), es de tipo lógico, no psicológico: para poder referir ciertas sensaciones a algo exterior al sujeto e, igualmente, para representarlas como anteriores y contiguas las unas a las otras, es necesario presuponer la representación del espacio (Cfr. A24/B38). La consistencia de esta tesis kantiana se ha puesto en entredicho en múltiples ocasiones y no es la menos importante la procedente de los estudios psicológicos de Piaget, pues, aunque en principio parece coincidir con Kant en cuanto a que el conocimiento no proviene exclusivamente del exterior, a través de los sentidos, ni se halla en estado embrionario en el sujeto, sino que se trata de un proceso en continuo desarrollo cuyo punto de partida es un cierto equilibrio entre la asimilación de los objetos a la actividad del sujeto y la acomodación de esa actividad a los objetos, el famoso psicólogo entiende como «construcción» el espacio en el niño y concluye que las primeras estructuraciones perceptivas carecen de referencia a un sistema conjunto, a un espacio único (Cfr. Enesco, 1983: 2-3), lo que parece contradecir la idea de que venga dado desde el principio como una «intuición *a priori*». No obstante, la afirmación experimental piagetiana de que tal construcción del espacio, así como el tiempo y la causalidad constituyan el PRIMER NIVEL de organización cognitiva del sujeto salva, en buena medida, por lo que a la práctica respecta, el abismo entre ambas concepciones, pues en los dos casos la estructura espacial supone la base sobre la que se asientan las actividades cognitivas posteriores.

<sup>4</sup> Sensación es «...el efecto que produce sobre la capacidad de representación un objeto por el que somos afectados» (Cr. R.P., § 1, B34/A20, 1985: 65).

Importa aclarar, aun cuando luego se vuelva sobre ello, que el ordenamiento a que se ha aludido no significa presuponer un momento en el cual aparezcan sensaciones

...nuestra representación de las cosas, tal como nos son dadas, no se rige por éstas en cuanto cosas en sí, sino que más bien esos objetos, en cuanto fenómenos<sup>5</sup>, se rigen por nuestra forma de representación

(Cr. R.P., BXX, 1985: 22).

Desde Kant<sup>6</sup> quedó establecido, filosóficamente, que son estas formas del espacio y del tiempo las que condicionan la percepción de la realidad y sólo a través de sus categorías tal percepción puede tener lugar en el ser humano (Cr.R.P, § 13, B123; 1985: 124). Esta teoría, en principio, en nada contradecía el pensamiento de la realista rama aristotélica, pues Aristóteles, al afirmar que nada había en la mente que no hubiera pasado por los sentidos (Cfr. 432a 7-10; 432a 13-14<sup>7</sup>) —cada uno de los cuales sólo es capaz de percibir según su naturaleza propia y permanece absolutamente incapaz de captar nada que a esa forma escape— estaba asentando una de las bases que posibilitaban la posterior tesis kantiana, según se detuvo a explicar Kant mismo en las *Disertaciones* (§ 10, 1961: 93) y luego en la «Introducción» a la *Crítica de la razón pura* (B1: 1985: 41). Pero, eso sí, el pensamiento del filósofo setecentista operaba en un plano distinto, pues

No era nada nuevo el principio de que lo que recibimos en nuestra facultad, lo recibimos *per modum recipientis*, adaptado al modo del receptor. Pero la novedad está en referirlo no a un instrumento simplemente empírico que recibiese impresiones, sino a una condición «trascendental», universal y necesaria. También la estructura biológica de los órganos condiciona nuestro modo de sentir, pero lo condiciona en un sentido meramente empírico, de un modo que puede variar de un

---

desordenadas que sean posteriormente organizadas gracias a las formas *a priori*. En el acto intuitivo lo advertido ya se aprecia ordenado: la «aprioridad» de las formas espacio y tiempo elimina de suyo toda posible secuencialidad, sencillamente, **permiten, hacen posible** la intuición misma (Cfr. Álvarez Calle, 1991: 62).

<sup>5</sup> Kant denomina «fenómeno» o «apariencia» (Erscheinung) al objeto percibido de una intuición empírica, al objeto no «en sí», sino tal y como se presenta a nuestra propia constitución subjetiva. Esta apariencia, explica Höffe, no nace de errores subjetivos, no se trata de una apariencia sofística, sino especulativa, está ligada a las condiciones apriorísticas del conocimiento (Cfr. 1986: 130). Aunque emplea este vocablo como sinónimo de «fenómeno», en la primera edición los distingue, de modo que

Las apariencias (Erscheinungen), en la medida en que son pensadas como objetos según la unidad de las categorías, se llaman fenómeno (phenomena)

(A 248)

es decir, por «apariencia» entiende el contenido de una intuición sensible (si este contenido es tomado sin caracterizar), al tiempo que fenómeno hace referencia a los objetos caracterizados (Cfr. Álvarez Calle, 1991: 58-59).

<sup>6</sup> La referencia a Kant en los estudios teóricos sobre el romanticismo cada vez se prodiga en mayor medida (vid. v. gr., Shaffer, 1990). Una obra de ineludible lectura, a mi parecer, es la de Bottoni (1980).

<sup>7</sup> Resulta de sumo interés la lectura del estudio de Modrak (1987) sobre la percepción según las doctrinas aristotélicas.



individuo a otro y de una especie a otra. En cambio, la estructura trascendental de la intuición reside en el tiempo y en el espacio, porque esta estructura no puede ser distinta en ninguna mente (...) El espacio y el tiempo condicionan no sólo esta o aquella experiencia particular, sino la *posibilidad* misma del experimentar en general. Esto hace que podamos *atribuir a las cosas* los caracteres propios del espacio y del tiempo con absoluta necesidad y universalidad, y sin apelar a la experiencia, es decir, *a priori*<sup>8</sup>

(Edwards, 1967: 727).

Algo importante en la concienzuda crítica kantiana radica en situar en la propia naturaleza espacio-temporal del sujeto las condiciones y la configuración de las percepciones sin desprestigiar la imprescindibilidad de los datos aportados por la experiencia<sup>9</sup>. Con esta tesis se negaba la capacidad del ser humano para el conocimiento científico de realidades no sometibles a las propias condiciones espaciotemporales que lo limitaban (*Disertaciones*, §10; *Cr. R. P.*, § 7, B39/A56; 1985: 80; vid. González Gallego, 1976: 9-10); pero en cuanto se señalaba la distinción entre unas y otras, la posibilidad de unas para darse fenoménicamente al sujeto y la imposibilidad de las otras, se les estaba concediendo a las primeras su determinación, su realidad espaciotemporal de la misma naturaleza que la del sujeto humano, y negándosela —sin negarles su posible realidad nouménica— a las segundas, aunque así también se abriera el paso al relativismo del conocimiento y al relativismo de la realidad en cuanto que percibida.

Indudablemente un estudio de la sensibilidad de esta forma entendida habrá de conllevar como punto de partida la perspectiva y los planteamientos del filósofo alemán en lo que a tal punto se refiere. Habrá de conllevar, por ejemplo, la consideración de la sensibilidad como algo cuya base reside en:

\* algo **intrínseco** al sujeto (los sentidos capaces de percepción)

\* algo **extrínseco** al sujeto (el objeto perceptible).

La intuición de este objeto por parte del sujeto da lugar a la «sensación», materia del conocimiento sensible (*Cr. R. P.*, § 1, A20/B34; 1985: 66)

\* Algo gracias a lo cual pueden relacionarse sujeto y objeto (la forma o condiciones de la intuición sensible en el ser humano, esto es, el espacio y el tiempo).

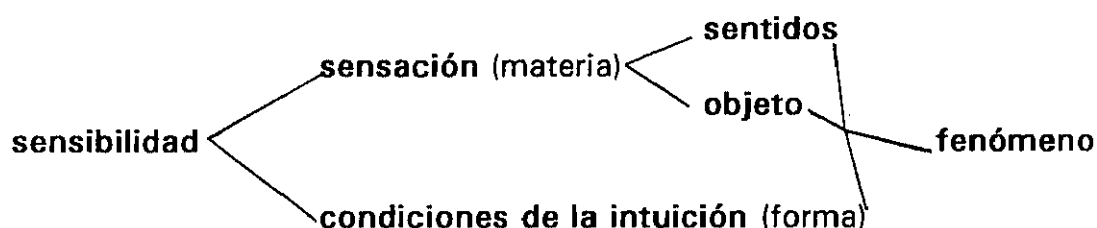
En esquema podría representarse así:

---

<sup>8</sup> Entre otros varios acercamientos a la cuestión, la obra de Grondin (1989) se detiene a considerar, a un tiempo clara y perspicazmente, este punto.

<sup>9</sup> Hemos pretendido afirmar que todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica; que las cosas que intuimos no son en sí mismas tal y como las intuimos, ni sus relaciones tienen en sí mismas el carácter con que se nos manifiestan; que si suprimiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales incluso el espacio y el tiempo en sí mismos, desaparecerían. Como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino sólo en nosotros. Permanece en nosotros absolutamente desconocido qué sean los objetos en sí, independientemente de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad. Sólo conocemos nuestro modo de percibirlos, modo que nos es peculiar y que, si bien ha de convenir a todos los humanos, no necesariamente ha de convenir a todos los seres (...) El espacio y el tiempo son sus formas puras

(*Cr. R. P.*, § 8, A42/B59; 1985: 82).



Si no se olvida que la primera crítica kantiana es, como el nombre indica, crítica<sup>10</sup>, es decir, una filosofía del conocimiento humano y sus posibilidades, no de la realidad, se admite que las condiciones de su «verdad» se sitúen en el sujeto cognoscente y no en el objeto cognoscible (lo que no niega la necesidad de que éste se ofrezca a la sensibilidad para su conocimiento, sólo establece los límites del conocimiento frente a ese objeto dado). Es decir: su crítica no trata de explicar el mundo, sino el mundo según como el sujeto cognoscente es capaz de conocerlo y, en primera instancia, intuirlo, tal y como se le representa sensiblemente. Un estudio de la sensibilidad, por tanto, siguiendo la línea kantiana, parece exigir un planteamiento orientado al estudio del receptor —considerando que también el artista lo es y conforme a su propia sensibilidad crea—, de los efectos que en él produce el objeto percibido, para lo que se requiere, ante todo, definir y describir cuál sea tal objeto. Estos fundamentos parecen idóneos para un análisis teatral en el período romántico, quizás el género y la época en que cuál sea la percepción de los componentes dramáticos y espectaculares cobra particular relieve y conforme a ello el autor los organiza: en último término, al público corresponde la «interpretación» de los estímulos ideados y presentados escénicamente por el autor, de modo que, si el objetivo de éste es la comunicación con el público, la ostensión de un mensaje y, tal vez, su aceptación por parte de los receptores, obrará y los ofrecerá siempre teniendo a éstos en cuenta.

Con independencia de las controversias a que la teoría kantiana pueda dar lugar, probar su aplicación y su posible fecundidad en el campo aquí propuesto no resulta indeseable como tarea. En principio, para establecer una primera hipótesis de trabajo —aunque luego haya de desecharse—, por asociación analógica, porque también del teatro se ha dicho, y se repite, que el espacio y el tiempo son las condiciones de la representación<sup>11</sup>. Sin ellos el teatro no es más que texto

<sup>10</sup> No entiendo por tal (por «crítica») la de libros y sistemas, sino la de la propia facultad de la razón en general, en relación con los conocimientos a que pueda aspirar prescindiendo de toda experiencia. Se trata, pues, de decidir la posibilidad o imposibilidad de una metafísica en general y de señalar tanto las fuentes como la extensión y límites de la misma, todo ello a partir de principios

(Cr. R.P., AXII, 1985: 9).

<sup>11</sup> Duvignaud se refiere así a este particular, aunque proyecta la idea sobre un tipo de escenario concreto:

La doble metamorfosis que afecta a la escena cúbica con perspectiva en profundidad permite pasar de una construcción técnica a una categoría mental estética, a un cuadro de referencia *a priori* que condiciona y abarca la experiencia teatral y, por lo tanto, imaginaria, de toda

literario —también dependiente del tiempo y el espacio, pero en otro sentido—. Como segunda hipótesis previa, podría anotarse que quizás en ningún otro arte tanto como en el teatro representado importa únicamente el «fenómeno», lo que el público percibe, con independencia de lo que las cosas «sean»: de cómo el espectador acceda a las señales depende su reacción ante ellas. Por otra parte, el receptor ha de percibir nítidamente los sentimientos, pasiones, afectos expresados por los actores, los espacios y las situaciones que se pretenden representar, sin que se detenga a examinar la autenticidad de unos y otros, es decir, sin que venga al caso que respondan a verdaderos afectos o situaciones de tales intérpretes; ni que los espacios representados sean algo más que simulación de los mismos.

En definitiva, siguiendo las explicaciones anteriores, un estudio de la sensibilidad en el ámbito del drama romántico requiere, en principio, un examen combinado en tres frentes: el de las intuiciones puras, espacio y tiempo; el de la capacidad receptiva del ser humano —potencialmente espectador— y el del teatro romántico como objeto de tal percepción. En principio, este marco parece garantizar el estudio tanto de los elementos immanentes en las obras como de los sujetos (autor y receptores) que intervienen en el origen y en la vivificación de las mismas. También parece marco donde puedan quedar englobadas en el análisis esas distintas acepciones del término «sensibilidad».

---

Europa. Bajo el aspecto de una «forma pura», que suministra a la vida creadora un sistema constante y fijo de referencia, una imagen de la extensión donde debían inscribirse por fuerza las representaciones de la persona, la escena a la italiana se ha convertido en europea, en modelo de toda dramaturgia

(1980: 297).

Por otro lado Kowzan, en su esquema de códigos teatrales, archirrepetido por cuantos teóricos del teatro escriben en los últimos años, distingue con absoluta claridad aquéllos que se perciben más claramente en el tiempo —los ruidos, la música, la entonación del actor— de los espaciales —vestuario, maquillaje y peinado del actor, decorados y accesorios—. En principio, podría criticarse esta tajante división entre unos y otros códigos, cuando, en realidad, en todos ellos espacio y tiempo están íntimamente unidos e implicados, de modo que la percepción de los sonidos sólo es posible gracias a una transmisión de ondas que se produce en el espacio, así como una auténtica significación de los elementos «espaciales» sólo se capta gracias al desarrollo temporal de los sucesos que se producen en la escena.

## 0.1.— ESPACIO Y TIEMPO: CONDICIONES DE LA SENSIBILIDAD Y LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN. SU RELACIÓN CON ALGUNOS CONCEPTOS UTILIZADOS EN TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

Kant concibe como «puras» o *a priori* las dos que estima «condiciones de la sensibilidad», el espacio y el tiempo, condiciones inherentes al sujeto para poder aprehender la realidad<sup>1</sup>, aun cuando dependan de que los objetos sean percibidos<sup>2</sup> para ser, a su vez, susceptibles de conocimiento por parte del sujeto, porque sólo adquieren plena realidad cuando se llenan con objetos de conocimiento.

Conviene entonces detenerse en el final del párrafo anterior. Debe hacerse notar que si Kant plantea que el espacio y el tiempo como intuiciones puras sólo pueden conocerse gracias a la aprehensión de las realidades sensibles, entonces su teoría no se opone al desarrollo experimental llevado a cabo por la Psicología según el cual el sujeto, en el aprendizaje de su existencia, llega a adquirir también una experiencia de la realidad en su espacio-temporalidad, así que no niega que el espacio y el tiempo en este sujeto, sin dejar de ser condiciones *a priori*, también llegan a ser, en distinto plano, gracias a la experiencia, conceptos generados a partir de la capacidad intelectual de síntesis y generalización<sup>3</sup>. El sujeto guarda imágenes del espacio y el tiempo, representaciones, así como recuerdos de los efectos producidos en su organismo, en su imaginación o en su actividad mental a partir de su relación con la realidad en cuanto espacio-temporal<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> No obstante, no debe entenderse que el espacio y el tiempo sean subjetivos, en el mismo sentido empírico en que diferentes percepciones sensibles pueden llamarse subjetivas. Por el contrario, son las condiciones de la intuición objetiva (Cfr. Hartnack, 1988: 37). No resulta difícil entender que, igual que los sentidos captan la realidad de acuerdo con su propia forma y exclusivamente conforme a ella, como puede colegirse de los experimentos psicológicos, ya muy avanzados en esta materia, el conocimiento humano también se halla sometido a la «forma» del sujeto, forma espaciotemporal, forma *subjetiva* en cuanto que corresponde a los sujetos humanos, pero forma *universal* —en cierto sentido, *objetiva*— en cuanto que compartida por todos los humanos.

<sup>2</sup> Esta forma de intuir se llama sensible por no ser originaria (...) sino que depende del objeto y, consiguientemente, sólo es posible en la medida en que la facultad de representación es afectada por dicho objeto

(§ 8, B72, 1985: 90).

<sup>3</sup> Decir, no obstante, que las representaciones originarias de espacio y tiempo no son conceptos, sino intuiciones puras *a priori*, no significa que de ellas no podamos formarnos conceptos cuyos contenidos sean el espacio y el tiempo. Pero está claro que estos conceptos se referirán, respectivamente, al espacio empírico y al tiempo empírico

(Álvarez Calle, 1991: 61).

<sup>4</sup> No pretendo aquí llevar a confusión alguna. El espacio según Kant no es noción que se obtenga por abstracción, como pensaba Aristóteles (Cr. R.P., A25/B39, 1985: 69): el concepto se extrae de la unión mental de varios o muchos objetos singulares, la intuición que es el espacio solamente puede captar un objeto singular. Me parece de sumo interés, para una profundización no pertinente aquí la investigación realizada por Pereboom (1989: 192-204; 330).

Por consiguiente, puede decirse que si el espacio y el tiempo, aparte de ser «intuiciones puras» del sujeto, cuentan, también en él, con imágenes, representaciones y conceptualizaciones a ellos referidas, es obligado establecer una distinción entre el espacio y el tiempo como intuiciones puras y como conceptos —«construidos»—, con sus imágenes, símbolos, relaciones de asociación, a los que la experiencia sensible da lugar, aun cuando en su conocimiento intervengan y se proyecten como «esquemas trascendentales» aquellas intuiciones puras.

Esta aclaración importa por la confusión que habitualmente parece presidir el tratamiento y el estudio de estos componentes en el terreno de la teoría literaria. Así, —y pongo sólo uno de los muchos ejemplos posibles— en cierto trabajo de Carmen Bobes da la impresión de que se mezclan espacio y tiempo como formas del conocimiento con sus correlatos, igualmente llamados espacio y tiempo, en el cronotopo de Bajtín<sup>5</sup>. Se trata de conceptos que no creo deban identificarse: espacio y tiempo, en cuanto intuiciones puras necesarias para el conocimiento sensible —la expresión «categorías del conocimiento» no es correctamente propia— según el valor atribuido desde Kant, carecen de la misma referencia que la mención al espacio y al tiempo como designaciones de los conceptos bajtinianos, cuya unión intrínseca se quiere reflejar en el término «cronotopo», en cuanto que aquéllos —formas *a priori*— funcionan desde el sujeto cognoscente como condiciones para la asimilación de fenómenos sensibles<sup>6</sup>; y éstos —conceptos *a posteriori*— fundamentan su realidad no en la recepción del sujeto lector, sino en la obra literaria desde su función de «marcos» en ella.

En el espacio y el tiempo de que habla Kant en su *Crítica de la razón pura* se elimina toda posible concreción; de alguna manera, se refiere a ellos como ENTIDADES POTENCIALES, «vacías» o «huecas»: determinan las cosas en cuanto que son lo que de común el sujeto puede atribuirles a todas, lo que le sirve para encuadrarlas en su conocimiento, lo que posibilita su «intuición» de las mismas. Los cronotopos bajtinianos, por su parte, constituyen conceptos —no condiciones trascendentales— generalizados, «marcos de ficción», estereotipos de espacio-tiempos literarios, aun cuando el crítico remarque su condición «necesaria» en la narrativa y su función temática y figurativa (Cfr. 1989: 400).

Además, los cronotopos bajtinianos —la multiplicidad de ellos lo indica— carecen de un sentido «totalitario», frente al poder unificador, con respecto a los

---

<sup>5</sup> ...Como en los otros géneros literarios las relaciones de las dos categorías del conocimiento, el espacio y el tiempo, son inmediatos en la unidad discursiva que Bajtín ha denominado el cronotopo con referencia a la novela

(Bobes, 1993: 141).

<sup>6</sup> Espacio y tiempo son «condiciones trascendentales del conocimiento», sólo en la medida en que pueden referirse *a priori* a los objetos

...no son representaciones trascendentales el espacio ni cualquier determinación geométrica *a priori* del espacio, y sólo puede tener el nombre de trascendental el conocimiento del origen no empírico de esas representaciones y de la manera con que pueden referirse *a priori* a objetos de la experiencia. Así, también será trascendental la aplicación del espacio a los objetos en general, y empírica, cuando se limitara únicamente a los objetos de los sentidos (B81; Cfr. Álvarez Calle, 1991: 49-50).

fenómenos, del espacio y el tiempo kantianos<sup>7</sup>; los cronotopos son **segmentos** de espacio-tiempo, **puntos** de cuatro coordenadas, a su vez modélicos paradigmas, porque muchas obras ofrecen imágenes distintas de alguno de ellos. Por servirnos de una relación gráfica, podría decirse que son lo que varias imágenes **distintas** de un objeto al concepto de tal objeto. Claro que el examen de estos puntos o segmentos, su consideración misma, puede implicar, por relación metonímica, la referencia al espacio y al tiempo como intuiciones puras, como condiciones necesarias y comunes en tales cronotopos; pero su estudio no debe confundirse con el de cuatro coordenadas concretas, cuyas peculiaridades marcan también la diferencia entre un cronotopo y otro<sup>8</sup>.

En caso de existir alguna relación entre el concepto de cronotopo bajtiniano y el espacio y el tiempo kantianos, habría que remitirse a los conceptos que, dentro de la teoría del filósofo alemán, podrían llamarse espacio empírico y tiempo empírico, en cuya variedad de imágenes posibles cabría, quizás, encajar los diferentes cronotopos:

... ni el espacio ni ninguna determinación geométrica *a priori* del mismo constituye una representación trascendental. Sólo puede llamarse representación trascendental el conocimiento de que tales representaciones no poseen origen empírico, por una parte y, por otra, la posibilidad de que, no obstante, se refieran *a priori* a los objetos de la experiencia. De la misma forma, sería también trascendental el uso del espacio aplicado a los objetos en general. Pero si se aplica sólo a los objetos de los sentidos, tal uso se llama empírico

(Cr. R.P., A50/B81, 1985: 96).

Se halla aquí ausente la intención de denostar el artículo de Bobes al que se hace alusión (1993: 139-169); muy al contrario, se comparten los fundamentos que —salvo en este aparente resbalón— sostienen el peso de su trabajo, aparte de suponer, para este escrito, una lectura aclaratoria en puntos esenciales, como el conocedor de aquella ponencia y el lector de esta tesis podrá comprobar.

---

<sup>7</sup> Recuérdese que Kant utiliza como una de las pruebas principales para la demostración de que el espacio y el tiempo son intuiciones puras y formas *a priori* su «unicidad», la «singularidad de su representación» (*Dissertatio*, §15; 1961: 115). El espacio y el tiempo sólo admiten representación como únicos, pues aunque pueda ser imaginado el espacio como dividido en fragmentos, éstos son partes del espacio único (Cr. R.P., B39, 1985: 80) (Vid. Pereboom, 1989: 5-11; 192-193).

<sup>8</sup> Un cronotopo del drama romántico analizado por Pérez Firmat es el del carnaval en *Don Juan Tenorio* (1983: 269-281). Puede ya adelantarse aquí que el cronotopo del carnaval, aunque no llamado así por quienes se han fijado en él, es uno de los espacio-tiempos típicamente románticos, como ha señalado la crítica en diferentes ocasiones (v. gr. Gies, 1984: 138 y ss). Recuérdese que ya *La conjuración de Venecia* situaba una de sus escenas clave en carnaval. En la estampa romántica que supone *Un poeta y una mujer*, drama inspirado en la vida de Larra, José María Díaz inicia la acción en una noche de carnaval, muy frecuentes en el Madrid del siglo XIX en las fechas anteriores a la cuaresma, aunque en este caso, como otros detalles del drama, carezca de otra función que de la de crear un «ambiente» romántico. Lo mismo puede decirse de *Una noche de máscaras*.

Simplemente se trataba de separar conceptos distintos aunque homónimos, para suministrar mejores ajustes en el examen posterior, pues también en la presente investigación va a emplearse el término «espacio» repetidamente y me conviene aclarar que, en las varias determinaciones que se le irá dando —espacio escénico, escenográfico, representado, lúdico, aludido—, no responde en ninguna al espacio en cuanto forma de la sensibilidad ni en cuanto esquema trascendental en relación con el sentido externo. Por ejemplo, el que denominaré, más adelante, «espacio escénico», se trata en realidad de un objeto, aun admitiendo que, en el acto de intuir tal objeto concreto —incluso en el examen de tal como concepto empírico— éste habrá de adecuarse al espacio en cuanto forma de la sensibilidad y sólo mediante el espacio y el tiempo como esquemas trascendentales podrá relacionarse con las categorías, esto es, conocerse.

De esta manera, hecha la primera distinción, nos hallamos ante el concepto de cronotopo —como marco de ficción—, ante un tiempo y un espacio —los kantianos— como condiciones de la sensibilidad, pero también ante un tiempo y un espacio que son condiciones de la teatralidad, condiciones para que la obra teatral lo sea y la sensibilidad del espectador pueda acceder a ella, punto de intersección con respecto a las condiciones kantianas. Punto de intersección, no obstante, sólo analógico: espacio y tiempo son formas del conocimiento humano porque la naturaleza espacio-temporal del ser humano le impide acceder cognitivamente a cualquier objeto no homogéneo con su propia naturaleza y por eso lo son también *a priori*; así como el tiempo y el espacio son las formas delimitadoras del conocimiento humano, también el espacio y el tiempo son las formas delimitadoras del drama representado, formas, igualmente, *a priori*. La posibilidad de proyección de aquellas formas en cuanto «esquemas trascendentales» sobre éstas no implica la identificación entre unas y otras.

Por otra parte nos encontramos ante un espacio y un tiempo concretos que posibilitan y condicionan cada espectáculo, es decir, ante un «cronotopo» teatral real, no literario, relacionado con la concepción cronotópica de Bajtín de modo semejante que la realidad con su imagen. Los paralelismos evidentes entre unos y otros no bastan para cegar, no obstante, sobre el hecho de que los planos se mantienen en diverso orden: orden de la obra literaria, orden del sujeto perceptor, orden del objeto, orden de la exterioridad.

Otra idea que se infiere de lo anteriormente dicho y que no se debe perder de vista, tampoco, siguiendo la perspectiva kantiana que no quisiéramos arrinconar, sino enfocar mejor con las sucesivas digresiones, es que las condiciones de la sensibilidad —espacio y tiempo— no son ni la sensibilidad misma ni el contenido aprehendido<sup>9</sup>, sólo aquello que posibilita la percepción, de modo que, aunque necesario, insuficiente para que ésta tenga lugar<sup>10</sup>. Tampoco las

---

<sup>9</sup> «El espacio y el tiempo, con todo lo que en sí contienen, no son las cosas o sus propiedades en sí» (*Proleg.*, apénd., 1984: 205). «La intuición pura únicamente contiene, pues, la forma bajo la cual intuimos algo» (*Cr. R.P.*, A50/B74, 1985: 92).

<sup>10</sup> El tipo de exposición llevada a cabo hasta ahora no quiere ser una defensa a ultranza de las tesis kantianas. Por poner un ejemplo de cierta evidencia, debe reconocerse, como ya

condiciones espacio-temporales en el teatro son la obra teatral ni el drama, pero posibilitan su existencia<sup>11</sup> y, claro está, la condicionan... la determinan.

Pero el tiempo y el espacio, ya se anotaba antes, como intuiciones puras que son, no pueden percibirse en sí mismos (B195/A156; 1985: 195; A492/B520; 1985: 438); lo que se percibe son los fenómenos, cuentan con un rol específico en el conocimiento pero sólo en la experiencia con las cosas, en las que se presuponen y están entrañados como «esquemas». Quizá tal visión sea lo que, en último término, ha conducido a tratar de rastrear su proyección en la creación artística y ha contribuido, en parte importante, al desarrollo de teorías como la llamada «Poética de lo imaginario»<sup>12</sup>. A García Berrio se debe una descripción de

---

se ha hecho (Mosterin, 1984: 96), que numerosas pruebas aportadas por el filósofo alemán en la defensa y demostración de su teoría, como la referida a la necesidad de estas condiciones *a priori* para la existencia de juicios sintéticos también *a priori*, pruebas consistentes en los juicios de la geometría (§ 3, B41; 1985: 70-71), no se tendrían hoy por válidas sino en una geometría euclidiana, en un espacio (representado) de sólo tres dimensiones y, por añadidura, de «dimensiones planas», cuando hoy ya nadie desconoce la realidad de la curvatura del espacio, dependiente, para más inri, del tipo de objetos que en cada uno de sus fragmentos lo puebla; así, la recta no es «la distancia más corta entre dos puntos» en el espacio, porque la distancia más corta es una geodésica (Cfr. Hawking, 1990, v. gr.) y, en último término, depende de la curvatura del espacio concreto intermedio entre ambos puntos. Para el conocimiento de esta curvatura se ha requerido, a la vista está, la experiencia; los «juicios sintéticos *a priori*» kantianos también procedían, en sentido estricto, de una previa experiencia con el espacio, experiencia de la que se habían extraído, por universalización, sus características y principios. Por otra parte, las elucubraciones sobre los rasgos y las posibilidades en espacios de cuatro y más dimensiones son todos *a priori*, pues hasta ahora nadie ha dicho tener experiencia directa de este tipo de espacios. Sin embargo, sus conclusiones pertenecen al mismo campo de la geometría y sus juicios también podrían llamarse, para ser unos kantianos absolutamente consecuentes «sintéticos *a priori*»; sólo que la posibilidad de plantearse una geometría así no implica su existencia fuera del campo matemático. Körner demostró (1965) cómo la mecánica cuántica había logrado rechazar el principio de causalidad al que Kant se agarraba como fundamental —véase también Reiseg (1989)—; las afirmaciones kantianas sólo se sostenían dentro del marco de la física newtoniana. De todos modos, también hay que explicar que Kant no parte, como se afirma en el neokantismo, de la matemática y la ciencia natural como de un hecho indiscutible. La científicidad de la matemática y la física no es base argumentativa, sino meta demostrativa (Cfr. Höffe, 1988: 112-113; Álvarez Calle, 1991: 52).

En cualquier caso, las teorías y los experimentos piagetianos, junto con los neurológicos, permiten ya hoy confrontar —y, esperamos, lo permitirán en mayor medida, según se avance en las investigaciones—, aun cuando su propósito no lo sea, hasta qué punto y de qué manera el espacio y el tiempo son intuiciones puras y hasta qué punto se precisa de la experiencia para ir adquiriendo conciencia de su realidad y sus características.

<sup>11</sup> «El teatro *existe*, en realidad, en el tiempo y en el espacio» (García Barrientos, 1992: 128).

<sup>12</sup> Aprovecho esta nota para un leve acercamiento a su definición: parece que a Freud se atribuye la primera utilización de la expresión «lo imaginario», en su relación con la personalidad de los individuos humanos (Malrieu, 1971: 168) para designar



los «esquemas de orientación espacial antropológica» —pero «esquemas» en cuanto diseños, no en cuanto «esquemas trascendentales»—, inducidos a partir de un análisis de la construcción (espacial) imaginaria subyacente en los poemas del libro *Cántico* de Jorge Guillén (1985), esquemas con los que propone un auténtico sistema de catalogación del comportamiento imaginario de textos y autores (1989; 1992; 1994).

La importancia concedida al espacio en esta orientación teórica proviene de

---

...una reserva organizada en el momento del paso, vivido de forma dolorosa, del principio del placer al principio de la realidad, para permitir la existencia de un sustitutivo de la satisfacción a la que había que renunciar en la vida real (...) Nace de las experiencias más precoces, en las que predomina la alucinación primitiva. El sujeto se apoya más tarde en este imaginario y tiene que superar con éxito el paso de la indiferenciación primitiva al tiempo y lugar en el que se crea la separación...

(Mannoni, 1980: 112).

Otros autores, como Bettetini (1977: 39), que han seguido a Lacan, lo definen como «proceso de identificación» —mejor, de identificaciones sucesivas— mientras que Garagalza lo adscribe al «trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto» (Garagalza, 1990: 61), definición mucho más claramente adscrita que cualquier otra a la teoría kantiana del conocimiento y a las teorías psicológicas con base en la percepción.

Está claro que, en estas concepciones, se está tratando «imaginario» en relación con un solo sujeto, de un modo individual, nacido en aquél de acuerdo con sus propias vivencias, condicionadas por algo que comparte con todos los humanos, en cuanto que también lo es, y por algo individual, en cuanto que los estímulos y las experiencias son únicamente suyos.

La diferencia entre lo imaginario y el/los imaginario/s —obsérvese la posibilidad del plural, frente al otro término— estriba en el enfoque, antropológico en el primer caso —de modo que lo imaginario es algo compartido por todos los seres humanos en virtud de algo propio de su constitución como tales— y sociológico o, mejor, cultural, en el segundo, de manera que, mientras cada cultura desarrolla, según este planteamiento, unas «imágenes» prototípicas que resumen y simbolizan la visión colectiva de la realidad y el mundo, todo ser humano cuenta con unos «esquemas» universales implicados en aquéllas y a los que tal multiplicidad apunta en último término (idea que claramente parece haberse heredado de las doctrinas jungianas sobre los arquetipos universales).

Su aplicación al estudio de la literatura en cuanto creación del humano que reflejaba aquél y aquéllos, condujo a la difusión del término «Poétique de l'imaginaire» (Bachelard, 1944). La relación entre ambos imaginarios se explotó entonces en cuanto que se trataron de explicar —desde Durand (1980)— y catalogar esas «imágenes y símbolos culturales» de cada uno de los **esquemas** —ya decía Kant que «los conceptos puros sensibles no reposan sobre imágenes, sino sobre esquemas» (B180/A141; 1985: 184)— correspondientes a los **regímenes** de lo imaginario, tarea realizada a partir de la yuxtaposición y relación entre distintos imaginarios culturales, tal y como se reflejaban en las concepciones artísticas. Quizás por esta razón y por evitar connotaciones disonantes, algunos autores hablan en sus manuales, simplemente, de «Poética del imaginario», como Paraíso (1995: 185-186), lo que, en mi sentir, por una parte rompe con el nacimiento freudiano del concepto, por otra parece desentenderse de la historia de los dos términos y de sus distintas aplicaciones y, además, contribuye a crear la imagen de *totum revolutum* y confusión que ya ocasionan las diversas vertientes y trabajos vinculados más o menos con una corriente crítica donde, por su carácter, una sistematización aceptable científicamente resulta del todo imposible.

ser éste el supuesto de la imagen, como indica Durand (1980: 379)<sup>13</sup> y antes, de un modo inequívocamente kantiano, Poulet —adscrito a la «crítica temática», de la que se ha alimentado también aquella corriente teórica—, quien basaba sus análisis en la concepción del espacio y el tiempo como las dos grandes condiciones de toda representación sensible tanto del mundo exterior como de sí mismo (v. gr. 1966: 143)<sup>14</sup>.

Aparte de estos ejemplos, la atención centrada, desde Kant, en la naturaleza del espacio y el tiempo ha repercutido en otros muchos análisis de textos literarios que los han considerado a modo de lentes a través de las cuales interpretarlos o entenderlos, viendo en ellos los soportes de los componentes literarios y, a semejanza de las «formas a priori», «como factores constantes en la multiplicidad variable de las sensaciones», por emplear términos de García Morente (Kant, 1981: 25). Primero y fundamentalmente se ha tomado la lente del tiempo<sup>15</sup>, preferencia en la que ha podido repercutir la «mayor universalidad» de esta forma de la intuición, atribuida desde Kant, respecto del espacio<sup>16</sup>. En las

---

<sup>13</sup> Aunque habría que puntualizar con Kant, pues Durand no lo deja del todo claro, que de toda imagen generada a partir de las percepciones habidas a través de cualquiera de los sentidos humanos: «El espacio es la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos» (Cr. R.P., A26/B42, 1985: 71). A este supuesto dedica dicho autor un apartado en su obra más famosa (1980: 379-393) donde no dejan de apreciarse, aparte de las citas conscientes a Piaget, entre otros, los residuos de las lecturas de Merleau Ponty, sobre todo de su *Fenomenología de la percepción* (1985) y, claro está, la profunda formación en su maestro Bachelard, también adscrito, como Merleau Ponty, a la corriente fenomenológica, a su vez bastante deudora de la filosofía kantiana, aun en sus discrepancias con la misma.

<sup>14</sup> Precisamente con el título *Espaces et imaginaire* publicaban varios autores breves ensayos de crítica literaria (1979) que manifiestan también esta concepción.

<sup>15</sup> Bajtin reconocía en 1973, en sus famosas «Observaciones finales» de su *Teoría y estética de la novela* que el estudio de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias había comenzado hacía poco y además se habían estudiado predominantemente las temporales (1989: 408). García Berrio halla su explicación, refiriéndose al ámbito narrativo, en que el rasgo más específico de estos textos coincide con el encadenamiento causal de acciones y de acontecimientos (1994: 548-559). Puede decirse lo mismo en lo que respecta al teatro romántico. De hecho, parece ya bastante común admitir que el conflicto dramático se desarrolla en el tiempo y no en el espacio (Casalduero, 1967: 225; Caldera, 1978: 150 y ss). Rey Hazas llega incluso a señalar este rasgo, «ser, antes que en el espacio, un drama en el tiempo» como elemento fundamental diferenciador entre la comedia áurea y el drama romántico y rasgo definidor de este último (1984: 50).

<sup>16</sup> La especificación, en el propio Kant, del tiempo como la forma del «sentido interno» frente al espacio como forma de los «sentidos externos» guarda relación indudable con, en mi opinión, un grave divorcio de ambos en gran parte de estudios y filosofías posteriores. La fenomenología, tan útil en muchos aspectos, heredó en gran parte esta visión; en lo que a este punto se refiere basta comprobar la total desvinculación de ambos en las obras de un clásico como Merleau-Ponty y su adscripción y fundamentación en el filósofo alemán (1985: 258-259, 418). Para Kant la forma del espacio está subordinada a la del tiempo. Aporta como una prueba el hecho de que algunas actividades humanas sólo se dan en el tiempo —un

últimas décadas, sin embargo, los estudiosos se han aplicado también la lente espacial<sup>17</sup>.

deseo, por ejemplo—; en cambio, ninguna de las percepciones podían darse exclusivamente en el espacio (Cfr. Álvarez Calle, 1991: 74). Ahora bien: aunque subsiste el debate en torno a esta cuestión entre psicólogos y neurólogos, según el planteamiento sea monista o dualista, podría oponerse que no está claro, ni mucho menos, que algunas actividades y percepciones no se den en el espacio y sólo en el tiempo. Desde el momento en que se admite que el ser humano es un ser espacial, cualquier deseo de una persona sí precisa de un espacio y se produce en un espacio: un deseo que se despierta en un ser humano **necesita** un correlato neuronal y toda una serie de conexiones nerviosas para ocurrir. En mi sentir, que se identifica con esta perspectiva, no cabe disociar ni priorizar el tiempo respecto del espacio.

<sup>17</sup> En realidad la segunda mitad de este siglo ha experimentado una explosión de análisis sobre el espacio, sus funciones y presupuestos en las diversas disciplinas científicas. En una gran parte de la realidad estudiada por el hombre, estas investigaciones recientes se han orientado a analizar las funciones y la importancia que el espacio desempeña en la perspectiva desde la que se contempla aquella realidad; o bien, esas investigaciones han tratado de estudiar su parcela desde el enfoque del espacio: ni la Física ni la Astrofísica, impulsadas por los descubrimientos astronómicos y por las teorías matemáticas en parte planteadas **a priori** por la Filosofía de la Ciencia, desde Einstein; ni ninguna de las ramas de la Biología y de ella dependientes, incluidas la Medicina —véase la obra de Nolasco, (1991)— y la Psiquiatría —un ejemplo, el libro de Carazo (1979)— han escapado al influjo de lo que, antes dado por supuesto, no había merecido este tipo de atención.

La Psicología ha puesto también sus reglas al servicio del estudio de la repercusión del espacio sobre el hombre: análisis sobre la percepción del espacio, sobre la aprehensión y «construcción» del espacio desde los primeros días —los más manejados de Piaget han dejado herencia e influencia en muchos otros, como en Cabanellas (1980) o Calvo (1990)—. Al propio tiempo, la reflexión sobre la naturaleza espacial del hombre ha traído como consecuencia el desarrollo de estudios sobre el esquema corporal y su influencia en el desarrollo de la personalidad, y viceversa —v. gr., Dolto (1983)—; el estudio de su **espacio vital y ambiental** ha permitido establecer relaciones de correspondencia entre los mismos y la conducta humana; los comportamientos colectivos según el **hábitat**, se han estudiado desde un enfoque sociológico, pero también desde el propuesto por la Psicología Social y Ambiental (Altman y Chemers, 1980; Ittelson, 1974; Lee, 1981; Pinillos, 1977). En las Bellas Artes el espacio supone un soporte, la *conditio sine qua non* y así visto, han comenzado a proliferar libros como los famosos de Arhlem (1985) o de Quílez (1986).

En la crítica y teoría literarias toda esta parafernalia no podía dejar de ejercer su influencia: en un texto literario existen personajes que se mueven, que funcionan mimética o paralela o analógicamente respecto a los seres humanos, en espacios imaginarios que a veces sólo mimetizan espacios reales, idea en la que parecen basarse los estudios de Baker (1991), Anderson (1985) y Nedelcu, (1989). Las acciones presuponen un espacio donde se realicen y cuando se trata de pensamientos transcritos, se habla del «espacio de la conciencia» (Blanchot, 1967) y de la autobiografía (Catelli, 1991) y hasta del espacio del texto en el soporte del libro (Genette, 1969: 43-48) y se tiene en cuenta que ninguno de ellos podría existir si el sujeto no hubiera experimentado relación alguna con la realidad espacial. Existe, por otra parte, un lector que descubre, lee, percibe **en el espacio** la obra literaria. El autor se encuentra movido por todas las leyes espaciales que estudian las ciencias y que pueden aparecer, reflejadas o no, en su creación. Si la obra literaria se representa, se multiplica la función y la presencia espacial. La Semiología ha atendido especialmente a los componentes espaciales del espectáculo y a los códigos sémicos que se producen por diferentes canales en

Naturalmente, las teorías teatrales han sumado a sus tradicionales focos de interés la reflexión sobre estos componentes dramáticos. Ya se ha mencionado cómo con frecuencia salta en los manuales la idea de que el espacio y el tiempo son las condiciones de la representación, sin las cuales ésta no tiene lugar (García Barrientos, 1992: 121, v. gr.). También la acepción que esta catalogación implica debe separarse cuidadosamente, como ya ha hecho la crítica (Pavis, 1984: 177-188; Bobes Naves, 1987, 1993) de los muchos niveles del espacio y el tiempo: espacio y tiempo representados, escénicos, escenográficos, lúdicos, dramáticos... Y sus respectivas características, por supuesto, merecen un estudio propio, aun cuando puedan compararse y relacionarse, siempre que se fijen antes las diferencias entre unas y otras.

Otro punto de cierto interés que ya he dejado caer más arriba y en alguna nota, lo constituye el que en la mayoría casi absoluta de los estudios y también, claro, en los dedicados a obras dramáticas, se disocian los análisis de estos componentes espacial y temporal<sup>18</sup>, hasta llegar a juzgar más relevante uno que otro (Helbo, 1978: 77; Bobes Naves, 1993: 140)<sup>19</sup> y, aun cuando en algún caso, como en el de García Barrientos, pueda entenderse que tal separación obedece exclusivamente a una organización metodológica —siempre de agradecer—, en mi opinión muchas veces dificulta la visión de ambos como ejes de una única realidad. Siguiendo la imagen, usada más arriba, de ambos como lentes, digamos que tales estudios se colocan una y después la otra, cuando sólo la visión a través de ambas a la vez, conjuntamente, puede ofrecer el volumen de la realidad. De hecho, en el teatro romántico motivos como «el plazo», «el recuerdo», «la ilusión» o «el destino» se han visto analizados parcialmente, por incluirlos en el análisis del tiempo —v.gr. Rey Hazas, (1984: 50-52) y, siguiéndole a él aunque sin citarlo, Batlori (1991)—, cuando el plazo, por ejemplo, en realidad implica, a la vez que tiempo, la conexión entre distintos puntos (espacialidad) en el desplazamiento

---

tal espacio (Bobes Naves, 1993: 139-169; Michel Maffesoli et alts. 1979). El estudio de sociología teatral de Duvignaud (1980), por su parte, desarrolla la relación habida entre un tipo de extensión escénica y la experiencia social e individual de un grupo de sociedades incluidas en la misma civilización pero, también, cómo afrontan cuantos sujetos humanos intervienen en el hecho teatral ese lugar dramático.

En cualquier caso, ha sido la crítica literaria vinculada a la fenomenología, las intuiciones de Bachelard y sus discípulos, la crítica temática de gentes como Poulet, hasta desembocar en la Poética de lo imaginario, la que ha generado no sólo mayor número de análisis, sino la que, probablemente, ha potenciado, de uno u otro modo, muchos de los anteriormente citados.

Así pues, el estudio del espacio en una obra literaria cualquiera se halla subordinado o es tributario de descubrimientos en muy diversos campos del saber, descubrimientos la mayor parte de las veces pendientes de una demostración sólida. Tal vez por eso con frecuencia se ha estudiado el espacio en un sentido figurado o metafórico, como lo demuestra el ensayo de Gullón aplicado a la novela (1980).

<sup>18</sup> Bajtín señalaba esta disociación en el estudio de las relaciones temporales respecto a las espaciales «a las que estaban ineludiblemente vinculadas» (1989: 408-409).

<sup>19</sup> García Barrientos se niega a establecer una relación jerárquica entre éstas que denomina «categorías dramatológicas», pero también las considera por separado (1992: 128).

(movimiento) y el resultado de la particular relación entre ellos, la **velocidad**.

No obstante, debe reconocerse como justificación la diferencia entre estas dimensiones: las tres dimensiones espaciales parecen caracterizarse, en su relación mutua, por sus propiedades comunes y, frente al tiempo, dimensión «discontinua», por su «continuidad»; tampoco merecen desprecio las razones aportadas por la neurología y enfrentadas a la tendencia generalizada en las Ciencias Físicas<sup>20</sup>, pues

Mientras que para los físicos actuales no puede separarse el Espacio y el Tiempo, hablando, por ello, de **coordenadas espaciotemporales**, en la experiencia humana se dan por separado: una cosa es el Espacio y otra el Tiempo (...) Creemos que es el **efecto directo** de los fundamentos biológicos que la captación del Espacio y el Tiempo tienen en el Cerebro humano

(Rojo Sierra, 1984: 200).

En efecto, las experiencias que fundamentan lo que se llama espacio —las de distancia, profundidad, dirección, topología y contraste entre figura y fondo— tienen su localización en el hemisferio «tipo derecho», en el lóbulo parietal y entrecruzada con el occipital (Cfr. Pinol-Douriez, 1979: 47). En cambio, la experiencia del tiempo es mucho más complicada, se localiza tanto en el hemisferio izquierdo —en cuanto «tiempo implícito»— como en el derecho, en el lóbulo temporal —en cuanto tiempo aiónico y sentido del ritmo— y en el lóbulo occipital —en cuanto tiempo espacializado—. Obsérvese que en esta última localización llegan casi a coincidir.

En cambio, los estudios psicológicos sobre la percepción humana que han abordado este aspecto ejemplifican con hechos experimentales y replicables como los efectos «tau», «kappa» o «phi» hasta qué punto espacio y tiempo se relacionan perceptivamente<sup>21</sup>, y cómo se hallan vinculados vivencialmente<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Puede leerse la obra de Friedman sobre las teorías dominantes en el siglo XX en torno al espacio-tiempo (1983), especialmente el segundo capítulo (págs. 54-98) y el sexto (264-315).

<sup>21</sup> Se denominan «efecto tau» y «efecto kappa» a las impresiones de los sujetos en una experimentación cutánea, según la cual, situados tres puntos A, B y C y estimulados uno tras otro:

\* cuando el intervalo de tiempo entre la estimulación de A y B supera al intervalo de B y C (siendo A, B y C equidistantes) los sujetos informan de que la separación espacial entre A y B parece mayor que la de B y C (efecto tau). Lo mismo sucede en el espacio visual.

\* cuando los puntos A, B y C se mantienen a distancias diferentes, aunque el intervalo de tiempo entre la estimulación de uno y otro sea el mismo, los sujetos informan de que parece mayor el intervalo de tiempo habido entre la estimulación de dos puntos más alejados que el habido entre la estimulación sucesiva de dos puntos cercanos (efecto kappa) (Dember, 1990: 315).

En cuanto al famoso «efecto phi», o «del movimiento aparente», base, en realidad, del arte cinematográfico, emerge de las *relaciones* internas del campo estimular total y es ajeno a los elementos aislados, de modo que desaparece cuando se trata de separar los

aun cuando en esta disciplina también se concluya que la percepción del tiempo difiere de modo importante de la del espacio, que la construcción de éste, conforme a los muy bien aceptados estudios piagetianos antecede a la del tiempo (Piaget e Inhelder, 1948) y, más aún, que la percepción del tiempo depende de la modalidad de entrada del estímulo (Dember, 1990: 317)<sup>23</sup>.

A la responsabilidad que Alberca Lorente (según Rojo Sierra, quien parece seguirle y completar sus investigaciones) imputaba a la corriente filosófica kantiana en lo escasamente que había sido atendido el estudio de la espacio-temporalidad, por imponer

**La condición apriorística de las Ideas del Espacio y del Tiempo.** Al ser estas ideas **a priori** (antes de) toda nuestra Experiencia, apartó con ello todo interés por el estudio de sus fundamentos neurofisiológicos, ya que el cerebro era considerado como un receptáculo, precisamente de la Experiencia misma, con la cual, repetimos, nada tenían que ver esas ideas apriorísticas

(Rojo Sierra, 1984: 117).

no puede menos que oponerse el acierto, por parte de Kant, de anotar la necesidad de una preparación cerebral previa que posibilitara la experiencia de las realidades espacio-temporales y de atribuir a su funcionamiento específico el modo humano de «ser sensible» a los objetos.

La adecuación de relacionar las teorías kantianas con el drama romántico, por otro lado, no deja de tener su razón de ser en el hecho de la influencia que ejerció en el romanticismo, como se han detenido a señalar y aun examinar diversos especialistas<sup>24</sup>, aun cuando también se le considere el gran representante de la Ilustración alemana. En España, aparte del posible conocimiento a través de las lecturas y durante el exilio de muchos, el «filósofo» más escuchado por los dramaturgos románticos madrileños era Ferrer del Río «huraño y germánico a

---

mismos. Este efecto de movimiento por desplazamiento de estímulos surge, pues, a partir de unas condiciones y relaciones situacionales globales. El artículo de Wertheimer que en 1912 recogía sus tesis sobre este efecto, supuso el punto de partida de la Gestalt (Caparrós, 1985: 146-147; 154).

<sup>22</sup> Alonso Fernández profundiza en el hecho de que las situaciones espaciales que figuran en la perspectiva topológica de la existencia son sucesivamente renovadas, se viven cada vez de un modo nuevo, lo que responde al orden temporal. La integración de unas amplias relaciones topológicas en la dimensión espacial de la existencia está condicionada por la armoniosa organización de la continuidad histórica de la existencia bajo la forma de un presente vivido activa y creativamente, un pretérito bien asimilado y un futuro impregnado de proyectos (1979, I: 240).

<sup>23</sup> Por ejemplo, la duración de los intervalos visuales parece menor que la de intervalos delimitados por estimulación cutánea, siendo iguales en términos absolutos; a su vez, la duración auditiva, por su parte, parece menor que la visual.

<sup>24</sup> (Höffe, 1986: 269-272). Varios autores han reseñado los alcances de esta influencia (Honour, 1989: 291 y ss).

ultranza, recién llegado de Köenisberg con las últimas noticias de un kantismo deslumbrador», quien asistía a la tertulia de El Parnasillo (Espina, 1935: 63).

Ermanno Caldera, a propósito del paso dado de la tragedia neoclásica al drama histórico romántico (1990: 67-74), apunta que la repercusión de las nuevas corrientes filosóficas en la cultura trajo consecuencias impresas también en un cambio de articulación de las concepciones del espacio y el tiempo:

Rechazando las unidades, los dramaturgos no hacían más que aplicar prácticamente una exigencia cultural que se remontaba esencialmente a las tres críticas kantianas; es decir, a esos monumentos filosóficos que representan la línea divisoria entre las dos culturas (...) <sup>25</sup>

Pero quizás el influjo mayor de Kant procediese de la primera *Crítica*; es justamente en la *Razón pura* donde se les atribuye a las categorías de tiempo y espacio el valor de fundamento de todo conocimiento humano. Parece pues lógico y natural que los románticos, kantianos todos a pesar de serlo a menudo inconscientemente, quisiesen atribuirles a esas dos categorías una articulación y un dinamismo que las normas aristotélicas forzosamente les negaban

(Caldera, 1990: 68).

Concretando a propósito de *Don Álvaro*, Caldera señala la multiplicidad de espacios representados como correlato de las múltiples facetas del protagonista mostradas al espectador: «tiempo y espacio, después de la revolución kantiana, están estrictamente ligados a la persona humana» (1994: XV).

El espacio-tiempo del drama romántico, frente al impuesto por el neoclasicismo y la concepción imperante del espacio y el tiempo como absolutos reales, no reproduce ni pretende ir a la par que el observable de la vida cotidiana. Su valor y su función teatral divergen de los de la vida real, lo mismo que muchos motivos utilizados en tales obras <sup>26</sup>. En lugar de una fijeza del espacio y del

---

<sup>25</sup>. Este estudioso completa de la siguiente manera la influencia de las corrientes filosóficas contemporáneas en la literatura:

De la razón práctica derivaban la idea fundamental de la autonomía moral del hombre frente a la heteronomía de las épocas anteriores, lo que se traducía en el campo de la política en una contraposición entre el liberalismo y despotismo ilustrado, y, en el de la literatura, en el concepto de que las reglas surgen de la interioridad del propio poeta o de la propia obra.

Seguramente también influyó la idea de la autonomía del arte que brotaba de la *Crítica del juicio* y reaparecería fortalecida en la postura hegeliana que al considerar el arte como tesis de la triada suma cuya antítesis es la religión y síntesis la filosofía, le sustruía al dominio de la razón y le aseguraba una fuerte autonomía

(1990: 68).

<sup>26</sup> Como tampoco pretenderá una reproducción, un retrato fidedigno de la lógica y las reglas sociales. Los actos de los personajes simbolizan o aluden a contenidos anímicos ciertos y se busca para ellos una comprensión más allá del mensaje literal:

Para los que calculan la moralidad de una obra contando con los dedos el número de muertes ó de adulterios que en ella se encuentran; para los que creen de absoluta necesidad que la virtud sea siempre visiblemente recompensada (...) para los que solo miran los medios, y estos muy en detalle, sin hacer cuenta del fin de la obra, ni tratar de penetrar la gran verdad

tiempo neoclásica que, concordante con una visión unívoca e inamovible de la realidad (Cfr. Caldera, 1990: 69), obliga al dramaturgo a sincronizar el tiempo dramático de la obra con el tiempo real del espectador durante la representación<sup>27</sup>, el espacio-tiempo del drama romántico incorpora el «relativismo» de sus coordenadas, proyecta el agnosticismo derivado de la distinción entre fenómeno y noumeno, incorpora la visión fenoménica que, en cuanto tal, deja en una misteriosa penumbra la realidad nouménica<sup>28</sup>; el espacio-tiempo romántico se niega a aquel ajuste por ser contrario al mensaje último de sus creaciones. Una de las más rotundas y convincentes expresiones teatrales de la personalidad extraordinaria de don Juan Tenorio será su esfuerzo —y logro, en gran medida— por dominar el tiempo y el espacio (Trubiano, 1980: 49-52); en casos de una alusión no tan explícita, acompaña a los personajes y a la acción, se estira y encoge conforme a las realidades y sujetos que en ellos están incardinados, adelantándose así a las teorías físico-filosóficas einstenianas del siglo XX, como expuse en otro lugar (Ballesteros, 1994: 299-309).

El controvertido asunto de las unidades de tiempo y lugar, desde esta perspectiva, puede suponerse el empeño de los neoclásicos por un acoplamiento lo más completo posible de planos frente a una distinción romántica que, en realidad, aclara sus diferencias, les confiere mayor plasticidad y multiplica sus funciones, al tiempo que los encasilla como códigos diferentes capaces de remitir de modo autónomo al mensaje: espacio-tiempo representante (escenario o espacio escénico en las horas de la representación) frente a los espacios-tiempos representados, llamados dramáticos en la terminología de Bobes Naves (1993: 151)<sup>29</sup>. El drama romántico, al deshacerse de la norma en realidad sólo marca estos niveles y, con ello, sus posibilidades diversas en el juego escénico, en su

---

que en ella ha encerrado el autor; en fin, para los que no ven sino la superficie de las cosas, es indudable que el drama moderno es con harta frecuencia defectuoso. (...) La moral del arte es distinta y de una naturaleza infinitamente mas elevada que la de los salones, y no debe ni puede deducirse de la apariencia ó forma exterior de la obra, sino del fondo de ella y de la intencion que presidió á su nacimiento

(Campo Alange, 1835: 70-71).

<sup>27</sup> En torno al tema de las unidades de tiempo y lugar, ya en la época de la tan famosa polémica, algunos críticos como P.J. Pidal reconocían que

...no son como esta (la de acción) de la esencia del drama, ni parte su necesidad ó conveniencia del mismo principio y origen: la unidad de acción es un precepto, una condición esencial de toda imitación, las de tiempo y lugar lo **son únicamente de las imitaciones escénicas**

(Art. II, tomo I; 1839: 18).

<sup>28</sup> De igual manera que se comporta con sus héroes, rodeándolos de un halo de misterio en cuanto a su origen e identidad, haciéndolos parecer ante los otros personajes de un modo y descubriéndose finalmente de otro.

<sup>29</sup> Su punto de intersección lo constituye el espacio escenográfico «creado por los objetos del escenario, su profusión, sus distancias, su oclusión o abertura» (Bobes Naves, 1993: 151). El neoclasicismo centraba en la existencia de tal punto de intersección su base para incrustar en el «lecho de Procrustes» del espacio-tiempo representantes los representados, fusionándolos e identificándolos.



propósito de aprovechar, al igual que otros espectáculos exitosos de la época, todos los recursos de comunicación con el público, sea repitiendo el mensaje por medio de códigos diversos, sea insinuándolo por alguno no verbal.

El artista romántico, por otra parte, consigue provocar, desde los resortes de tales códigos, esos sentimientos y representaciones asociados a sus concepciones del espacio y del tiempo, a tales concepciones en cuanto «límites» de sus facultades cognoscitivas tanto como en cuanto a vivencias en la espacio-temporalidad diaria. En la expresión literaria teatral aquellos sentimientos y representaciones hallan un cauce de naturaleza semejante en los espacio-tiempos representados y dramáticos, además de volcarse, de igual manera que en otros géneros, en los espacios y tiempos aludidos. La angustia del espacio y el tiempo opresores tanto de la imaginación como de los propios movimientos y acciones, se proyecta en la angustia del «plazo», funcionan a veces metafóricamente y otras como traslación directa de aquellas emociones personales; el juego con esos conceptos del espacio y el tiempo como continentes o susceptibles de contenidos se realiza en otros momentos desde símbolos espacio-temporales que remiten a las mismas emociones que otros sucesos de la realidad cotidiana del espectador. El paralelismo se establece gracias al «puente» de la emoción que los unifica, que los asocia el uno al otro. Todo esto puede entenderse como un precedente o incluso temprano empleo de las «correspondencias», tan usadas en cinematografía y en la poesía del siglo XX<sup>30</sup>.

Considerando la relación entre el espacio y el tiempo escénicos y el espacio y tiempo representados, debe fijarse un tercer código utilizable, el espacio-tiempo del espectador. La separación que media entre el escenario y la sala halla su correlato en la disociación entre el tiempo del espectador y el tiempo escénico; pues mientras el del espectador es un simple segmento en su vida, el escénico, idéntico a aquél en términos absolutos —ambos duraban, como máximo, cuanto tardaran en consumirse las candilejas y las velas de la lámpara del techo<sup>31</sup>, pues la luz eléctrica pudo saludar a muy pocos estrenos de dramas románticos— supone una totalidad en el marco de la representación y la fábula, no un segmento, de ahí que su distribución no tenga por qué coincidir con la realizada en la vida cotidiana. Los ajustes y desajustes de estos tiempos y espacios, su relación por enfrentamiento, oposición o diversidad, en fin, es un nuevo factor del que el autor romántico dispone para lograr efectos buscados: detener o acelerar,

---

<sup>30</sup> Carlos Bousoño explica con su loable claridad de siempre el fenómeno a propósito de la poesía de Vicente Aleixandre, pero lo ilustra con un antecedente encontrado en los *Romances históricos* de Rivas (1968: 191-193). La definición que ofrece de la correspondencia como «expresión que, *valiendo semánticamente por sí misma* nos dice irracionalmente algo *de otra realidad*» (1981: 140), conforme se intuye aquí y se demostrará en apartados sucesivos, encaja perfectamente en el modo de utilizar los recursos escénicos por parte de los románticos, entendiendo por «expresión» cada una de las señales que conforman los códigos visuales en el teatro: la configuración y compartimentación escénica, los espacios representados donde se mueven los personajes, los elementos del decorado, etc.

<sup>31</sup> Tiempo que compartían con la sinfonía inicial, los bailes u otros entretenimientos de los intermedios y el sainete o baile final, es decir, poco más de cuatro horas.

amontonar acciones o pararse en una sola, invadir o no su espacio, para recrear vivencias espacio-temporales subjetivas y producir impresiones confluyentes con las dramáticas.

En lo que se refiere al drama romántico, pues, la primera relación que salta a la mente al considerar el espacio y el tiempo en sentido amplio tiene que ver con las, en su momento, controvertidas unidades de tiempo y lugar. Ciertamente, se trata éste de uno de los aspectos que merecerán su atención, pero, como se podrá comprobar, no con exclusividad.

Por otra parte, todos estos tiempos y espacios anotados, ya se ve, difieren sensiblemente del tiempo y el espacio kantianos en cuanto condiciones antropológicas del conocimiento, así como la índole de su imprescindibilidad en el conocimiento y en la representación teatral, respectivamente, es también de naturaleza diversa. La explicación de las divergencias entre estos conceptos se hacía necesaria porque el «componente espacial» en sus distintas funciones en el teatro representado se ha elegido como el eje desde el que llevar a cabo esta investigación, como eje, también, que unifique los numerosos constituyentes dramáticos y espectaculares.

Además, la necesidad aquí propugnada, con Kant, de tener en cuenta el espacio y el tiempo como formas del conocimiento y, sobre todo, como «fronteras» del conocimiento tiene que ver con estos otros espacios y tiempos «reales» en cuanto que, por una parte, éstos pueden a veces verse utilizados como «signos» de aquéllos o como «representaciones» alusivas a aquéllos y en cuanto que, por otra parte, la descodificación que el espectador realiza de cuantas señales se le presentan en el teatro, habrá de realizarse conforme a tales formas del conocimiento.

Y todo esto, por una cuestión más, a saber, que esa limitación impuesta por el espacio y el tiempo en cuanto formas de la sensibilidad, se manifiesta también en la imaginación, incapaz de traspasar esta frontera en sus creaciones, incapaz de expresarse más allá de ésta y hasta de proyectarse en la creación de objetos limitados por ésta. Cuando Durand habla del espacio como «supuesto de la imagen» apunta a esta realidad, admitida absolutamente por los filósofos y psicólogos: los límites del conocimiento son también los límites de la imaginación, que trabaja a partir de los datos suministrados y de las bases impuestas por aquél. La reclamación reivindicadora de la Poética de la imaginación<sup>32</sup> a tratar como

---

<sup>32</sup> Pienso que debo hacer notar aquí una distinción de cierto relieve que opera entre los términos Poética de la imaginación y Poética de lo imaginario, aun cuando las dos parezcan tener origen, influencias e incluso algunas conclusiones y resultados comunes. Se reseñó en una nota anterior la procedencia freudiana de la voz «lo imaginario» y, ahora, debe insistirse en la raíz de talante más filosófico e incontrovertible de «la imaginación», que emplea García Berrio (1994). Ciertamente, el desarrollo de lo globalizado bajo el nombre «Poética de lo imaginario» ha reunido ensayos y críticas tan dispares y, a veces, tan alejadas del supuesto espacial al que nos vamos refiriendo —el psicoanálisis y sus varias escuelas, desde luego, no se fundamentan exactamente en éste— como poco rigurosas desde el establecimiento de principios hasta la aplicación de los mismos. Se percibe en estos estudios una innegable

*medulares* los esquemas espacio-temporales subyacentes en los productos artísticos (García Berrio, 1994: 429 y ss) y, por lo tanto, centrarse en su descubrimiento y hacer surgir desde ellos su propuesta de contemplación crítica de los textos, se asienta sobre un principio de innegabilidad filosófica y psicológica<sup>33</sup>. La teoría kantiana atribuye al trabajo de la imaginación la constitución de los esquemas, intermediarios entre las imágenes ofrecidas por la sensibilidad y los conceptos producidos por el entendimiento<sup>34</sup>. La capacidad creadora de la imaginación, en su función fantástica, recrea desde aquellos esquemas. De ahí que, en el proceso inverso de desmenuzamiento de cualquier expresión artística, puedan observarse estos esquemas como esqueletos que determinan y limitan su configuración.

La importancia concedida a la imaginación en el romanticismo, término empleado con diferentes sentidos también, como se verá más adelante, ha constituido tema de continuo análisis por parte de la crítica. Furst, en un trabajo emblemático, le dedica todo un capítulo, capítulo que inicia con las siguientes palabras:

Just as the individual is the pivot of the Romantic universe, so within the individual the focal point is his imagination, his power to perceive and recreate the world according to his own inner vision. This primacy of the imagination (as well as the cultivation of personal feeling usually associated with Romanticism) is a direct consequence of the supremacy of the individual, the key tenet of the Romantic *Weltanschauung*. For in a cosmos literally centered on the individual's ego, it is necessarily the perceptions, reactions and feelings of that ego which alone matter. The organs of the ego's perceptions is the imagination, and as such it is the

---

yuxtaposición de lo imaginario con lo inconsciente y con lo simbólico, de modo que muchas veces las interpretaciones realizadas parten de los tres métodos freudianos según aparecen en los textos: principalmente de las asociaciones, por la semejanza que puedan guardar con la técnica de la libre asociación, pero no se olvidan los posibles «lapsus», que en los textos literarios se rastrean, generalmente, por medio de los detalles silenciados, mientras que los materiales de los sueños se asimilan con las imágenes simbólicas y metafóricas. No deseo explayarme aquí en una crítica personal de esta corriente crítica, que reservo para otro lugar (1993). Sólo pondré un ejemplo muy sencillo y, creo, conocido, que da una razón de esta yuxtaposición: la definición freudiana de lo imaginario como reserva organizada en la infancia ha motivado la atención de los estudiosos de esta corriente a nutrirse de los trabajos sobre las experiencias de los primeros años, a seguir, por ejemplo, los trabajos de Melanie Klein, cuya tesis de que el origen del simbolismo reposa sobre la relación entre los objetos externos e internos del niño (Punter, 1989: 127) a primera vista parecía de una gran productividad en la crítica literaria, que en algunos casos ha tendido a encontrar la referencia de las imágenes —entendidas como referentes— en aquellas experiencias propias de los primeros años.

<sup>33</sup> Nadie niega y ha sido largamente estudiado que incluso las experiencias místicas no encuentran otro cauce de expresión que símiles espacio-temporales.

<sup>34</sup> Personalmente propondría una revisión filosófica a la concepción kantiana de que el esquema ha de definirse con relación al tiempo, por ser «determinaciones temporales *a priori* según reglas» (B 184-185).

supreme faculty of the Romantic, distinguishing him immediately from those who approach objects empirically through sense impressions

(1979a: 117).

En el ámbito del presente trabajo se parte de esta confluencia de límites espacio-temporales compartidos por el espectador en su percepción, por el autor en su expresión y por las obras representadas en su doble dimensionalidad literaria y espectacular.

## 0.2.— SENSACIÓN KANTIANA Y SENSACIÓN EN PSICOFISIOLOGÍA. EL CONCURSO DEL ENTENDIMIENTO EN LA SENSACIÓN: LA PERCEPCIÓN. APLICACIÓN POSIBLE EN EL ESTUDIO DEL DRAMA ROMÁNTICO

La complejidad y, al mismo tiempo, el meollo del presente apartado radica en la imposibilidad de separar, para el correcto cumplimiento del objetivo propuesto, el componente del entendimiento —conceptos extraídos de experiencias anteriores, lógica, etc— de las representaciones obtenidas gracias a los sentidos —sensaciones, en sentido estricto—, pues sólo con la participación de aquel componente pueden explicarse las reacciones de los receptores del drama romántico ante las señales de la escena, señales que justo gracias a aquel componente muchas veces se convierten en signos, ascienden a la categoría de símbolos o permiten desentrañar una correspondencia. No es éste un problema ajeno a los estudios de psicología de la percepción:

Los primeros psicólogos concebían las sensaciones como elementos irreducibles que formaban las percepciones, como experiencias más sencillas y menos significativas que las percepciones, en las que no influye el aprendizaje u otros procesos psicológicos como la motivación o la emoción

(Dember, 1990: 20).

Una posición unificadora la defienden gentes tan conocidas como J. Gibson (1974)<sup>1</sup>. Siguiendo la opinión común de los adscritos a tal postura, una razón para no establecer una diferencia fundamental entre sensación y percepción deriva del hecho de que los receptores sensoriales no actúan como meros canales de transmisión a los centros corticales superiores. En la visión, por ejemplo, el ojo organiza y da forma a la información de los estímulos antes de que llegue a los mecanismos sinápticos específicos que intensifican el mensaje visual en términos de intensidad y de contraste espacio-temporal, y que sirven para reducir la cantidad de información suministrada a los centros neurales superiores (Uttal, 1973).

Por otra parte, la pretendida reducción de la percepción a fenómenos fisiológicos, propuesta por algunos, es combatida por otros muchos psicólogos,

---

<sup>1</sup> Guski observa dos planteamientos fundamentales como guías básicas y en contraste entre las distintas teorías psicológicas sobre la percepción, originadas a partir de la discusión entre los gestaltistas alemanes y los pragmáticos norteamericanos en los años treinta: el planteamiento de una elaboración de las informaciones —que cuenta con investigadores de la talla de Lindsay y Norman— y el planteamiento ecológico, fundado por James Gibson, que arranca de la evolución filogenética de los sentidos. No obstante, entre ambos existen también unas posiciones de compromiso, aparte de referirse a diferentes campos de aplicación de las percepciones. Algunas posturas, la de Neisser, por ejemplo, recogen y trabajan sobre ambos planteamientos, pues entienden, por un lado, la percepción como una actividad continuada, pero no de mera recogida de información, sino también de reelaboración de las percepciones, es decir, como un proceso de modificación constante de las expectativas —esquemas anticipadores—, pues la recogida de las notas del objeto produce un cambio eventual de aquéllas que da paso a una nueva recogida y a un ajuste posterior, etc (Cfr. 1992: 72-91).

en cuya opinión (Neisser, 1967; Uttal, 1973) el conocimiento fisiológico no está lo bastante desarrollado como para poder explicar la percepción en su totalidad. Consideran que para comprender el funcionamiento del sistema perceptivo se precisa acudir a fuentes de explicación no fisiológicas:

La psicología moderna apenas habla de sensaciones, pero sí de *percepciones*, designando por éstas la acogida en el cerebro de un animal de una información preexistente. Tales informaciones están parcialmente *en nosotros* (por ejemplo, a través de la tensión de nuestros músculos) y en parte *fuera de nosotros* (por ejemplo, a través de aproximación de un coche)

(Guski, 1992: 9).

Un estudio como el presente, no de índole específicamente psicológica sino teatral, requiere centrarse más en los hechos fundamentales que presumiblemente se producen hacia los centros neurales superiores que en los que tienen lugar en los órganos sensoriales periféricos o inmediatamente después de ellos (sensación). Se ha considerado oportuno tomar los procesos perceptivos en términos de los tipos de operaciones psicológicas que les son inherentes; de acuerdo con el planteamiento de algunos psicólogos, nuestro estudio se basará, aplicando los suyos a nuestro objeto, en el funcionamiento del sistema perceptivo, más que en las propiedades que lo componen (Dember, 1990: 31). Importa destacar que no voy a basarme en una teoría concreta de la percepción en sentido formal, sino en un punto de vista general y en supuestos admitidos por todas, que proporcionen un marco adecuado y poco dado, por tanto, a controversias.

Situándose en un plano cognitivo, para Lindsay (1987: 294) entre otros, la mente humana analiza las señales estímulares trabajando en varios niveles simultáneamente según un sistema de procesamiento de información de la mente a la vez *dirigido por datos y dirigido conceptualmente*. Ambos niveles interactúan entre sí, y sus capacidades combinadas pueden analizar señales que ninguno de los dos niveles por separado podría tratar<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El procesamiento guiado por los datos comienza con los datos sensoriales y sistemáticamente elabora a través de etapas sucesivas de análisis. El procesamiento guiado conceptualmente comienza con un conocimiento general de los acontecimientos esperados y con expectativas específicas originadas por este conocimiento. Las expectativas son en realidad teorías o hipótesis simples sobre la naturaleza de las señales sensoriales que, se espera, tengan lugar. Estas expectativas guían las fases del análisis en todos los niveles, desde alertar el sistema analizador del lenguaje —si se espera que la entrada sea lingüística—, hasta disponer los detectores de características para las entradas específicas esperadas, y dirigir la atención del sistema hacia los detalles de los acontecimientos particulares. El procesamiento guiado conceptualmente es justamente lo contrario del procesamiento guiado por los datos, pero ambos son necesarios. Ninguno basta por separado.

Las expectativas y conceptualizaciones desempeñan un papel destacado en el análisis. El sistema de memoria humano mantiene un registro de las experiencias pasadas, un conocimiento general sobre la organización y el formato de los acontecimientos que se experimentan, y un conocimiento del lenguaje. Se ha de combinar la información procedente de la memoria con la información procedente del análisis sensorial. Igual que la parte guiada por los datos del análisis tiene que representar un papel importante, también el análisis

En principio, puede extrañar el salto de la teoría kantiana sobre el conocimiento a las teorías sobre la percepción. Baste, para empezar, responder con Klaus Holzkamp:

La percepción ha de entenderse desde el comienzo como un conocimiento sensible; por lo mismo, las teorías sobre la percepción son siempre «teorías del conocimiento»

(1973: 159).

La perspectiva aquí adoptada, por otra parte, no contradice ni se desvía de la teoría kantiana de la que se ha partido, sólo supone, de un lado, el lógico adelanto científico en un plano psicológico y experimental basado en una primera especulación filosófica y, de otro, la concepción, compartida por Kant, de que, lo que metodológicamente en *La crítica de la razón pura* se estudió por separado, sensibilidad y entendimiento, funcionan simultáneamente: «El entendimiento y la sensibilidad que nosotros poseemos, sólo unidos pueden determinar objetos» (*Cr. R.P.*, A258/B314). El filósofo alemán separaba funcionalmente el trabajo de la sensibilidad del trabajo propio del entendimiento pero luego propugnaba que ambos son imprescindibles e indisolubles en la adquisición del conocimiento<sup>3</sup>;

---

guiado conceptualmente se convierte en parte del ciclo de procesamiento (Lindsay, 1987: 318).

<sup>3</sup> Aun distinguiendo las reglas de la sensibilidad y las del entendimiento, que constituyen los contenidos de la estética y la lógica trascendentales, respectivamente, insiste en que se precisan ambos para el conocimiento:

Nuestro conocimiento surge básicamente de dos fuentes principales del psiquismo: la primera es la facultad de recibir representaciones (la receptividad de las impresiones); la segunda es la facultad de conocer un objeto a través de tales representaciones (la espontaneidad de los conceptos). A través de la primera se nos da un concepto; a través de la segunda, lo *pensamos* en relación con la representación (como simple determinación del psiquismo). Las intuiciones y los conceptos constituyen, pues, los elementos de todo nuestro conocimiento de modo que ni los conceptos pueden suministrar conocimiento prescindiendo de una intuición que les corresponda de alguna forma, ni tampoco puede hacerlo la intuición sin los conceptos. (...) Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra

(*Cr. R.P.*, A50-51/B74-75, 1985: 92-93).

Por tanto, el uso de los conceptos por parte del entendimiento presupone lo que aporta la intuición:

La lógica trascendental (...) tiene ante sí, por el contrario, lo diverso de la sensibilidad *a priori* que le suministra la estética trascendental a fin de dar a los conceptos puros del entendimiento una materia, sin lo cual quedarían éstos desprovistos de todo contenido y, por tanto, enteramente vacíos

(*Cr. R.P.*, A77/B102, 1985: 111).

Las palabras de Álvarez Calle, en su explicación de la teoría kantiana, no dejan lugar a dudas:

Que quede igualmente claro que cuando hablamos de los requerimientos exigidos para el conocimiento (intuiciones y conceptos), no hay que pensar en separación alguna de «fases» o «etapas» de un proceso. El conocimiento supone *unidad necesaria* de uno y otro requerimientos. De ahí que ambos contribuyentes para el conocimiento se necesiten recíprocamente, sin que quepa estimación preferente hacia uno de ellos frente al otro. La receptividad de la sensibilidad y la espontaneidad del entendimiento quedan, como si dijéramos, «complicadas» *ipso facto*, de manera que interpretaremos correctamente el pensar

indisociabilidad en virtud de la cual Kant podrá concluir más tarde que los «instrumentos» del entendimiento, esto es, las categorías, sólo son aplicables a los fenómenos, datos de la intuición sensible:

Hemos visto que todo cuanto el entendimiento extrae de sí mismo no lo tiene para otro fin, aunque no lo haya tomado de la experiencia, que el de un uso puramente empírico. Los principios del entendimiento puro, sean constitutivos *a priori* (como los matemáticos) o meramente reguladores (como los dinámicos), no contienen sino el puro esquema, por así decirlo, de la experiencia posible. En efecto, sólo obtiene su unidad desde la unidad sintética que el entendimiento confiere originariamente y por sí mismo a la síntesis de la imaginación en relación con la apercepción y con lo que tienen que relacionarse y concordar *a priori* los fenómenos (...)

(Cr. R.P., A236-237/B295-296, 1985: 260).

De lo dicho se desprende que requerimiento imprescindible para la consumación cognitiva es que a los elementos *a priori* del entendimiento les sea suministrada la materia de la intuición empírica, con objeto de que a su vez ellos puedan efectuar su poder de síntesis. Como quiera que el acopio de sensaciones ofrecidas por la intuición se presenta no estructuradamente, sino, simplemente, en el espacio y el tiempo, no habría manera de que éstas, las sensaciones, se constituyeran en un objeto identificable como tal por todos. Las formas de la intuición sensible, —espacio y tiempo— no son suficientes para conocer lo que es intuido. Sobre lo intuido se necesita la posibilidad de emitir un juicio, para que así pueda resultar concebido. La actividad del entendimiento consiste en reunir las representaciones en una sola, común<sup>4</sup>:

...la experiencia se basa en la unidad sintética de los fenómenos, es decir, en una síntesis del objeto de los fenómenos en general. Sin esta síntesis, la experiencia no sería siquiera conocimiento, sería una rapsodia de percepciones que no adquirirían cohesión en ningún contexto regulado por normas de una (posible) conciencia

---

de Kant al respecto si entendemos que hablar previamente de intuición sensible y luego de comprensión de lo intuido, no significa secuencialidad o progresión alguna. Si recurrimos a la explicación aislada, abstrayendo para ello lo que de suyo se genera en un análisis único, es sólo con el propósito de diferenciar la participación de sensación y concepto en el conocimiento. Es más, necesitamos asegurar que no puede darse intuición sin que al mismo tiempo se produzca comprensión de lo intuido. La intuición implica, por lo tanto, haber entendido o captado lo que se intuye

(Álvarez Calle, 1991: 86).

<sup>4</sup> ...la ingente cantidad de impresiones sensibles queda convertida en intuiciones sensibles gracias a las formas *a priori* de la sensibilidad, nos encontramos con que todas estas percepciones resultantes —y que han sido informadas por el tiempo y el espacio— contienen a su vez infinidad de representaciones de objetos. Estos contenidos no podrían ser elevados a conocimiento intelectual si no llegaran a enlazarse en unidad superior. Es el entendimiento el que, aprioricamente también, realiza la conceptualización por esa su actividad unificadora que denominamos síntesis

(Álvarez Calle, 1991: 101; vid. también *Ibid*, 122, 126; Cfr. Hartnack, 1988: 61-65; Cfr. Cr.R.P., B128-130, 1985: 128-153).



completamente ligada y, por lo tanto, un conglomerado de percepciones<sup>5</sup> que no se acomodarían a la trascendental y necesaria unidad de apercepción

(Cr. R.P., B195, 1985: 205).

Gracias a la norma (el concepto) aceptada por todos como lenguaje, el conjunto de sensaciones que es, por ejemplo, el objeto empírico «mesa» se sintetiza para que, de ese modo, esas sensaciones que lo constituyen queden como algo diferenciado (la mesa) de todo lo demás, bien entendido que esa síntesis no es producto de las sensaciones, ni fruto tampoco de una simple combinación de ellas, sino que, para Kant, es consecuencia de la espontaneidad del entendimiento<sup>6</sup>:

Entiendo por síntesis, en su sentido más amplio, el acto de reunir diferentes representaciones y entender su variedad en un único conocimiento. Semejante síntesis es pura, si la variedad no está dada empíricamente, sino *a priori*, (como la variedad en el espacio y en el tiempo). Antes de cualquier análisis de nuestras representaciones, éstas tienen que estar ya dadas y ningún concepto puede surgir analíticamente en lo tocante a su contenido

(Cr. R.P., A77/B103, 1985: 112).

El sistema kantiano reconoce tres modalidades de síntesis: la síntesis sensible —en la que la diversidad de datos empíricos es unificada mediante las formas *a priori* de la sensibilidad—, la síntesis categorial —la multiplicidad de lo fenoménico es unificada por las formas puras del entendimiento: las categorías— y la síntesis ideal —en la que la razón pura sintetiza y ordena de manera sistemática la diversidad de los juicios bajo los principios de la razón pura— (Cfr. Álvarez Calle, 1991: 84-85).

La teoría kantiana, además, resulta de enorme utilidad para deslindar distintos niveles estudiados por la psicología de la percepción, en concreto, en su diferenciación entre intuiciones empíricas y puras así como entre conceptos empíricos y puros:

Ambos elementos son, o bien puros, o bien empíricos. Son empíricos si contienen una sensación (la cual presupone la presencia efectiva del objeto). Son puros si no hay en la representación mezcla alguna de sensación. Podemos llamar a esta última materia del conocimiento sensible. La intuición pura únicamente contiene, pues, la forma bajo la cual intuimos algo. El concepto puro no contiene, por su parte, sino la forma bajo la cual pensamos un objeto en general. Tanto las intuiciones puras como los conceptos puros sólo son posibles *a priori*, mientras que las intuiciones empíricas y los conceptos empíricos únicamente lo son *a posteriori*

(Cr. R.P., A50-51/B74-75, 1985: 92-93).

---

<sup>5</sup> De hecho, esto es lo que puede ocurrir en algunos trastornos mentales en los que queda afectada la memoria. En otros, sólo queda afectada la percepción. Sacks ofrece varios ejemplos (1991).

<sup>6</sup> Los psicólogos de la percepción entienden que queda facilitado por cuestiones fisiológicas, por el cumplimiento de las leyes de la percepción.

A diferencia de los conceptos puros (o «formas» de los juicios o «categorías»<sup>7</sup> o condiciones *a priori* del entendimiento<sup>8</sup>) los «conceptos empíricos», obtenidos por abstracción y generalización, son «aprendibles» y *a posteriori*, es decir, dependen del trato de cada persona concreta con la experiencia<sup>9</sup>. De ello puede inferirse la posibilidad de «aplicar» un concepto empírico equivocado a una intuición sensible. La explicación de Álvarez Calle me parece de la suficiente nitidez:

Si, por ejemplo, yo tomo el concepto del objeto que en este instante acabo de mirar, un cuadro, y digo de él «esto es un cuadro», lo que estoy haciendo es valerme del concepto empírico «cuadro» para elaborar sobre él un juicio. Sucede que, de lo que he intuido (la presencia ante mí del cuadro como objeto estando en el espacio y en el tiempo), he procedido a juzgarlo de esa manera: como cuadro. Lo que en este objeto en concreto son simples datos empíricos y que me han movido a la intuición del mismo, los he entendido, por medio del concepto, como un cuadro, y lo que mi entendimiento me ha facultado a hacer ha sido un juicio por medio de un concepto.

A la vista de ello, hemos de entender por juicio el conocimiento mediato de un objeto (o sea, la representación de la representación del objeto, porque la

---

<sup>7</sup> Las categorías son las que permiten a las representaciones de la sensibilidad el ser «objetos», en tanto hacen de enlace con la apercepción de la conciencia. Su función no es otra que la de aplicarse a los objetos de la experiencia, que les dan contenido (Cfr. *Cr.R.P.*, B147, 1985: 163).

<sup>8</sup> Como la razón por la que la operación sintética que da origen a los conceptos es la misma que, por operación analítica, da lugar a las diversas clases de juicios, Kant procede a enumerar las categorías en correspondencia a la clasificación adoptada para los juicios, pues juicios y categorías son funciones formales generales de unidad de las representaciones (Cfr. *Cr. R.P.*, A79-80/B105-106, 1985: 112-114). El nombre asignado, «categoría», lo extrae de Aristóteles, pues el filósofo alemán entiende que desde antiguo se ha procedido a una clasificación de las operaciones lógicas y las formas del juicio, clasificación, no obstante, que encuentra falta de auténtico rigor, falta de un principio fijo, clasificación donde se mezclan conceptos derivados con otros primitivos y con modos de la sensibilidad (Cfr. *Prolegómenos*, 39, 1984: 127-133). Tampoco a Kant le iban a faltar críticas que le acusaran de mezclar elementos lógicos con algunos otros ontológicos. Höffe se ha ocupado de reseñar los reproches y objeciones arrojadas por diversos filósofos, entre ellos Fichte y Hegel, así como los intentos de reconstrucción sistemática, según los cuales la tabla kantiana de los juicios y, en consecuencia, su tabla de las categorías, no resulta exenta de fallos. Pero también hace notar que tales críticas no logran descalificar toda la deducción, sólo un tercer paso, cuando ya con el segundo se alcanzaba un nivel demostrativo esencial (1986: 88-89). A conclusiones en algún modo concordantes llega Hartnack (1988: 49).

<sup>9</sup> Los conceptos puros no pueden deducirse de la experiencia empírica pues, por el contrario, son las condiciones que hacen posible su conocimiento (*Cr.R.P.*, B117, 1985: 143-144). No obstante, se hacía precisa una justificación de que la aplicación de las categorías a los datos de la intuición sensible no los falseara: Kant consideró esta justificación la parte más importante de su crítica, hecho por el cual la refundió totalmente... aunque a juicio de una mayoría de filósofos falte claridad en su forma de exponerla (Höffe, 1986: 92-93).

representación inmediata pertenece a la intuición)

(Álvarez Calle, 1991: 96; Cfr. *Cr.R.P.*, B93-94).

Me parece importante el contenido de este fragmento porque tal disección permite entender también cómo funciona la «proyección» de los propios conceptos (empíricos) sobre intuiciones —empíricas también— a las que cabría «aplicar» conceptos distintos, «ver» de otra manera. Más adelante se observará el mismo efecto desde otra perspectiva, tal y como se ha estudiado entre los psicólogos de la percepción, pero ahora quiero fijarme sobre todo en que la «novedad» de un objeto, «innombrado» en virtud de su novedad, es decir, carente de «concepto empírico» entre un grupo amplio de personas, obliga a éstas a tratar de proyectar sobre él otros conceptos empíricos disponibles en los que les parezca que el objeto nuevo encaja, mal que bien. Naturalmente, los desajustes observados mueven a calificar el objeto de «imperfecto», conforme a ese «entendimiento». En el caso de no encontrar concepto alguno empírico que permita entender el objeto nuevo, es natural que se tache de «informe» o, en principio, se desprecie, dada la imposibilidad habida para comprenderlo. No obstante, sucesivas percepciones de objetos semejantes o de naturaleza idéntica a éste contribuyen a la formación de un «concepto empírico» nuevo adecuado a este tipo de objetos y, consiguientemente, a su aprobación. Desde luego no es éste un punto desconocido, ni mucho menos, por la teoría literaria. Por traer un solo ejemplo, Lotman lo expresó en términos similares:

The receiver tries to perceive the text according to canons known to him, but through the method of trial and error he is convinced of the necessity of creating a new code, as yet unknown to him

(1972: 33).

La tesis resultante de este planteamiento, como se anunciaba en un apartado anterior, es la necesaria conciliación entre los resortes escénicos y los resortes perceptivos del público, de manera que el éxito de aquéllos depende de su adecuación a éstos y una comprobación de si se produce o no tal acoplamiento puede suponer el descubrimiento de valores inadvertidos o pasados por alto en algunos dramas concretos. Si este planteamiento me parece interesante a la hora de analizar la aceptación de cualquier movimiento artístico novedoso, indudablemente parece de sumo interés en el caso del drama romántico, por la renovación en varios, no en uno solo, de los componentes teatrales.

Retomando la exposición cortada por este paréntesis, debe señalarse que Kant comprende, a la vista de lo anteriormente visto, que, si bien no existe en principio problema alguno en la aplicación de un concepto empírico a una intuición empírica en razón de algo que comparten<sup>10</sup>, en cambio ha de mediar un nexo

---

<sup>10</sup> Álvarez Calle lo explica de la siguiente manera:

Tomemos, a título de ejemplo, el concepto empírico «manzana». En este concepto se da la condición de que entre él y aquello a lo que se aplica (unos determinados frutos) se advierte cierta semejanza. No queremos decir que el concepto «manzana» tenga de suyo pepitas, carnosidad, piel, etc. Lo que queremos significar es que bajo ese concepto se determina el que puedan acogerse en él cuantos frutos presentan esas características. Bajo la subsunción que dicho concepto efectúa quedan contenidos aspectos empíricos; por lo cual no se presentan

entre las categorías —conceptos puros— y la multiplicidad de los datos de la intuición, un nexo que determine cuál o cuáles de las categorías deben aplicarse, según los casos, pues los conceptos puros y las intuiciones empíricas son heterogéneos (*Cr. R.P.*, B176, 1985: 182). En estos conceptos, al carecer de contenido empírico —precisamente por eso son conceptos puros— y sólo representar ellos las condiciones intelectuales —puras— de lo que es objeto en general, ya no se nos revelan semejanzas entre el concepto en sí y el objeto al que podemos aplicarlo. Kant ocupa la segunda parte de la «Analítica trascendental» a su estudio bajo el título «Analítica de los principios», que

...no será, pues, más que un canon para el Juicio, un canon que le enseña a aplicar a los fenómenos aquellos conceptos del entendimiento que contiene *a priori* las condiciones relativas a las reglas

(*Cr.R.P.*, A132/B171, 1985: 179).

De esta función conectiva se encarga la «síntesis figurada» o «síntesis trascendental de la imaginación», perteneciente tanto a la sensibilidad —por eso es «reproductiva»— como a la espontaneidad del entendimiento —pues es también «productiva»—, a través del «esquema trascendental», regla según la cual pueden construirse las imágenes que corresponden a un concepto<sup>11</sup> (*Cr. R.P.*, A140/B179; 1985: 184). Este esquema constituye un producto trascendental de la imaginación, producto que, para Kant, concierne a la determinación del sentido interno de acuerdo con las condiciones de su forma (el tiempo) (Cfr. *Cr. R.P.*, A142/B181, 1985: 185; vid. Carvajal, 1988: 429-442).

Muchos intérpretes de las doctrinas kantianas, como Smith, Wasnock, Prichard o Walsh han menospreciado este capítulo de la *Crítica de la razón pura* y todo lo referente al esquematismo —en contra de la opinión de su autor, que lo consideraba imprescindible— (Höffe, 1986, 103-104; Álvarez Calle, 1991: 131), por estimar el «concepto empírico» como ese nexo, pero lo cierto es que esta

---

mayores problemas de uso

(1991: 133; Cfr. *Cr. R.P.*, B176).

<sup>11</sup> Álvarez Calle, para aclarar la noción de esquema, se sirve de la distinción entre imagen mental y concepto empírico, pues no se da diferencia real entre concepto empírico y esquema, aunque sí la hay entre concepto puro y esquema:

Fijémonos en el concepto empírico referido más atrás: el concepto «manzana». Tal concepto no es idéntico a cualquier *imagen mental* de una manzana. El concepto «manzana» siempre será el mismo; pero no así las imágenes mentales de ese objeto. Las imágenes de él pueden ser muy diferentes (podemos imaginar manzanas rojas, manzanas de color de cera, manzanas grandes, pequeñas, dulces, etc.). Ahora bien, identificar por nosotros el concepto «manzana» quiere decir que, además de imaginarnos una manzana, podemos decidir cuáles de todos los frutos son manzanas; y eso significa que para ello disponemos de ciertas reglas mediante las cuales procedemos a formar imágenes mentales de manzanas. Una imagen de frutos particulares pertenecerá, por consiguiente, al concepto de «manzana» si ella está formada por el esquema de este concepto

(1991: 136).

función mediadora de la imaginación propugnada por Kant con un valor nuevo<sup>12</sup> y sus tesis sobre el esquematismo se han estimado de enorme fecundidad, primero en las escuelas fenomenológicas y psicoanalíticas desde Freud y, sobre todo, Jung, para luego filtrarse, a través de ellas, en la teoría y la crítica literarias<sup>13</sup> volcadas en descubrir, analizar y proponer interpretaciones sobre los esquemas subyacentes en las imágenes artísticas.

En la *Crítica del juicio* y de modo coherente con lo anteriormente visto, Kant retomará el asunto de la imaginación al tratar de las facultades del arte que constituyen el genio, estimándola «facultad de conocer productiva», cuyas representaciones tienden a algo que está por encima de la experiencia, tratan de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (1981: 220-221)<sup>14</sup>.

Por otra parte, si en la presente investigación, según se puede ir comprobando, se parte de las concepciones kantianas pero luego se recurre a las tesis de la psicología de la percepción, es en razón de que las primeras sirven para explicar la percepción-conocimiento «común» entre todos los seres humanos (Pitte, 1971) pero no se detienen en un examen ni de la individualidad ni de los procesos psicológicos que tienen lugar. Sin embargo, aquí nos ha parecido interesante considerar un tipo de variables de las que depende la percepción en cada caso concreto, variables que, a veces, están presentes en el autor para

---

<sup>12</sup> El recurso a la función mediadora de la imagen ya había tenido prestigiosos antecedentes antes del kantismo. Los aristotélicos medievales, por ejemplo, hicieron uso confiado de tal cometido suyo, si bien entendiendo que la imagen no pasaba de ser el resultado de unos procesos de exclusivo alcance sensible —véase el estudio de Ercilla (1959)—, mientras que para Kant es el producto de la potencia de la imaginación, que opera conforme a un esquema originado por ella misma. Así, no debe confundirse esquema con imagen, pues mientras que ésta no es más que la representación empírica de un concepto, el esquema es «representación trascendental» de una imagen, condición de posibilidad de todas las imágenes.

<sup>13</sup> Véanse, por ejemplo, las teorías psicológicas sobre el «esquema corporal» frente a la «imagen corporal» el carácter universal del primero frente al carácter meramente «representativo» y con posibilidades de variación de la segunda (Dolto, 1983: 21). Durand manifiesta con total diaphanidad haber tomado tales ideas kantianas como punto de partida en *L'imagination symbolique* (1964, 1976: 63), al designar como función característica de la imaginación su poder de «esquematismo trascendental».

<sup>14</sup> La imaginación, tal y como la concibe Kant, no debe identificarse con otro concepto que se atribuyó al término en la época romántica, en cuanto «órgano de percepción espiritual» (Furst, 1969: 147), conectado más bien con las teorías de Platón o de Plotino (Abrams, 1971: 53-69). Las renombradas teorías de Coleridge en su distinción de la fantasía y la imaginación, en las que ésta última es entendida como un «poder asimilador», concepto relacionado, según Abrams, con el proceso por el que un organismo transforma el alimento en su propia sustancia (Abrams, 1971: 169) podrían, sí, ensamblarse con las anteriormente expuestas ideas de Kant. Pero, en cualquier caso, lo que se pretende en el trabajo actual no es un análisis del drama romántico español en los términos «sensibilidad» e «imaginación» según el entendimiento que de ellos se hizo en la época, aunque en primer lugar hayan de explicarse las distinciones entre las referencias para que no haya lugar a dudas.

establecer la comunicación con su público, variables que influyeron incluso no en casos aislados, sino a grupos enteros, y que motivaron determinadas reacciones en la época y a lo largo de su historia en la cultura española, variables que estaban fuera del objetivo de la *Crítica* y cuyo estudio sigue siendo tema principal en la Psicología de la percepción.

La teoría kantiana, por una parte, ilumina sobre el proceso y el modo de producirse la intuición de un objeto dado *antropológicamente*, según una misma estructura cerebral compartida por todos los seres humanos y, por otra parte, se refiere al conocimiento de los objetos considerados cada uno en solitario. No tiene en cuenta, porque su propósito no lo es, el modo de conocer y de intuir varios objetos enlazados o varios objetos dados a la intuición simultáneamente o un solo objeto de múltiples caras. Precisamente eso es un espectáculo teatral: una serie de objetos ofrecidos a diferentes espectadores y empalmados unos con otros simultánea y sucesivamente; o bien, un solo objeto descodificable por sentidos diversos. La multiplicidad de objetos o facetas ofrecidos a la vez plantea el problema del «filtro», la posibilidad de que el sujeto se fije en unos y deseche otros o sepa relacionarlos todos, entendiendo la unidad entre ellos y la riqueza proporcionada por tal multiplicidad, conforme, en parte, a su capacidad y rapidez para conectarlos con conceptos empíricos y puros mediante sus propios patrones mentales. Esta diferencia entre esquemas mentales, que opera también en la relación entre el autor y los receptores de su obra, ha sido sagazmente expresada a propósito del hecho teatral por Elam Keir:

There is never a perfect coincidence between the producers' codes and the audience's codes, specially where the text is in any degree innovative  
(1980: 95).

Esta realidad obliga a preguntarse, a su vez, el porqué de las diferencias perceptivas entre un sujeto y otro, cuando ambos cuentan con órganos y estructuras mentales idénticas.

Por ejemplo, puede decirse que un sujeto capaz de **comprender**, es decir, de aplicar las categorías y sus conceptos empíricos previos a sólo algunos de los muchos objetos intuitos simultáneamente en una obra teatral, es probable que la juzgue conforme a esos elementos y no vuelva la atención sobre los otros<sup>15</sup>. De

---

<sup>15</sup> Ya algunos críticos en la época eran conscientes de este fenómeno, aunque tal consciencia no implicara en todos los casos una superación del hecho:

Cuando las masas están imbuidas de una idea, y empapadas en la belleza de una forma, ya son capaces de percibir si la obra que con arreglo á esta idea, y en imitacion de estas formas le presenta el poeta, es una obra de poesía. Preparadas á sentir por sensaciones análogas pueden juzgar del mérito literario, como son capaces todos los hombres de juzgar de un retrato por semejanza. pero si el poeta les presenta criaturas de una especie desconocida, hijas solo de su rica fantasía, revestidas de formas y adornadas de colores estraños, entonces las masas ni le alcanzan á comprender, ni menos le pueden juzgar; ó enmudecen, ó su decision es hija del acaso; (...) ni es menos árdua la tarea del crítico en tales circunsancias. No le basta ahora ceñirse á solo juzgar la ejecucion de una obra aislada, no le basta para ello compararla con las reglas preexistentes y medirla por una escala fija. Ahora tiene que elevar su inteligencia á la altura del poeta, y luchar con él cuerpo á cuerpo, y escudriñar el secreto de sus creaciones y analizar sus ideas, y luego decidir...

manera que muchas veces las diferentes opiniones respecto a un objeto —un drama representado, en este caso— dependen de **percepciones** distintas. Guillaume expuso de modo claro esta misma idea:

1. Toda percepción es primeramente una *reacción de conjunto del organismo ante un complejo de excitaciones simultáneas y sucesivas*.
2. Toda percepción es también la reacción ante este mismo complejo de una *personalidad* que tiene sus *recuerdos*, sus *hábitos*, su *orientación* intelectual o afectiva, momentánea o duradera

(1967: 139).

Esto importa aquí porque discernir, por ejemplo, en qué residen las diferencias perceptivas entre unos públicos y otros, las diferencias perceptivas entre un público sin prejuicios críticos en lo que a teorías teatrales y escenográficas se refiere, pero no por eso carente de ellos, y un público —los críticos— que basa sus juicios de un drama en su comparación con otros, seguramente abrirán el camino para la comprensión de aspectos fundamentales de los dramas románticos. En las representaciones de la época se producían con cierta frecuencia acontecimientos como el que se desprende del siguiente fragmento, publicado con motivo del estreno de *Adolfo* en 1838:

(...) es muy poco lo que sé de arte dramática, cuando el *Adolfo* ha sido coronado con tal aplauso, siendo así que yo me temí una horrorosa silvatina

(*El estudiante*, 18-VII-1838).

¿Qué se podía intuir a través de la obra que provocara el entusiasmo del auditorio? ¿Qué tipo de fuerzas o de pasiones movía? ¿Era simplemente la mención de los tópicos románticos, la presentación de escenas que conectaban con anhelos personales de los asistentes? ¿Era el ver cómo Adolfo, sin experiencia, sin astucia, sin poder personal, iba logrando salvar todos los escollos para vengar a su padre y acercarse a Clementina... pero sin poder evitar la muerte final de ella, también tópico romántico? ¿O es que, pese al mal funcionamiento del texto, escrito en pésima prosa, se había acertado en el empleo de recursos escénicos, dramáticos o un mensaje, quizás, que obligaba al asentimiento del público? Y si así fuera ¿es que esos recursos quedaban velados a la mirada crítica de los reseñistas, es que éstos no los estimaban por no desprenderse del texto verbal o es que, junto al significado literal de su ostensión figuraban asociaciones de otra índole? Si se carece de explicaciones «racionales», se hace necesario investigar el porqué de la aceptación general a través de otro tipo de conexiones, que quizás condujeran a la conclusión de que tales recursos no se adaptan a categorías literarias establecidas, sino que conectan con una simbología de tipo emocional o bien no consciente. Algunos gacetilleros se daban cuenta de ello, aun cuando no fueran capaces de explicarlo:

Si necesitásemos pruebas de la gran ventaja que llevan los dramas románticos á los clásicos, sería una, y muy clara para nosotros, el embarazo en que nos vemos al dar cuenta de las composiciones que pertenecen á la escuela moderna (...)

Entretienen unos dramas el ánimo, otros interesan al corazón, estos cautivan de tal manera la atención que se apoderan por decirlo así de nuestra razón (...) no basta haber visto otros de la misma escuela, ni basta ser poeta. (...) Pero esta misma novedad es la causa del embarazo que como dijimos al principio experimentamos al analizar las composiciones de este género: hemos sentido, hemos tenido oprimido el corazón y no sabemos por qué

(en *Revista Española*, 7-X-1835: 1).

No se trata de arrogarse la presunción de abarcar cuantos aspectos influyen en la percepción del sujeto y tratarlos uno a uno, tarea imposible, en su relación con los resortes teatrales de los dramas objeto de este estudio, como tampoco se pretende el estudio de tal «objeto» desde la infinidad de perspectivas posibles, muchas de ellas ya analizadas por extenso a lo largo de la historia crítica. Pero sí puede intentarse un análisis de un aspecto concreto del objeto en su confluencia con algunas reglas de la sensibilidad humana y en tal planteamiento radica la presente investigación.



### 0.2.1.— ALGUNAS VARIABLES PERCEPTIVAS DE LOS SUJETOS CONSIDERABLES EN LA INVESTIGACIÓN PRESENTE

En teatro, muchas situaciones son neutras (Villegas, 1982: 54). Dependen de su relación con otros elementos o bien de la ideología o de la «simpatía» del público hacia un cierto personaje o cierto aspecto de la realidad para que adquieran un sentido concreto. El autor, por su parte, debe prever el sentido que alcanza cada elemento merced a esa relación, para que su expresión y la recepción queden convenientemente adecuadas y se produzca el asentimiento<sup>1</sup>. Se tendrá ocasión de comprobar que muchos elementos de dramas concretos, como materiales independientes del conjunto, resultan altamente satisfactorios, técnicamente perfectos y originales, pero no fueron comprendidos por los espectadores de la época en virtud de otros elementos que destacaban más y que oscurecían su presencia. Por ejemplo, en el drama *Alfredo*, probablemente la disposición escénica en algunos actos no pudo advertirse debido tanto al descuido de los medios escenográficos empleados como a la inoportunidad y verborrea textual, cosas ambas que se convirtieron en «ruidos»<sup>2</sup> para el mensaje expresado por el espacio escénico. Pero también, y en tercer lugar, porque el público, acostumbrado en los géneros «serios» a un escenario con una función única, esto es, la de marco, carecía de una *predisposición* suficiente para fijarse e identificar el estímulo de un modo adecuado.

Hay ya teorías de la literatura que han asimilado y aplicado en sus análisis la mayor parte de las variables cognitivas aquí tenidas en cuenta (Paraíso, 1995: 218-220), si bien cada corriente crítica ha priorizado aquellas más en consonancia con sus principios y parcelas de interés. Si personalmente opto por una fundamentación en la Psicología de la percepción es debido a la propia naturaleza del género sobre el que se realiza la presente investigación. Además, ya se ha mencionado que se escogen aquellos principios generalizadamente admitidos y menos sometidos a controversias. Por otra parte, el que algunos de estos conceptos se hayan explotado en distintas teorías literarias, permite recoger aquellas aportaciones que conozco de un modo coherente y, al mismo tiempo, sortear la vinculación con teorías y métodos críticos deudores de unos mismos principios psicológicos y filosóficos pero de conclusiones a veces enfrentadas entre sí. En cualquier caso, soy consciente de que resulta muy arriesgado extrapolar las conclusiones de los experimentos realizados en las diversas ramas de la Psicología y aplicarlos directamente a un objeto distinto: los experimentos manipulan estímulos simples y controlan todos los demás, cosa que aquí se está muy lejos de hacer, con lo que el salto deja un espacio vacío apto para todas las réplicas. En la medida de lo posible se han procurado tratar con cautela unos y otros datos.

En lo que al sujeto concierne, el enfoque actual considerará aspectos de la atención, tanto en su acepción selectiva como en lo que de ella toca a las subdivisiones fijadas desde los experimentos de Moray (1969) llamadas concentra-

---

<sup>1</sup> Utilizaré siempre este término de acuerdo con la teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño (1985, II: 34 y ss).

<sup>2</sup> Extraigo el término de la teoría de la comunicación de Shannon (Broadbent, 1958).

ción, activación<sup>3</sup> y búsqueda, vigilancia, constancia perceptiva<sup>4</sup>, «arousal», habituación (Eysenck, 1978: 220 y ss).

La estimulación desde distintas entradas sensoriales, con continuos cambios y con códigos diferentes, tal y como se realizaba en la representación de un drama romántico, podía tener dos efectos en el espectador de signo radicalmente diferente: si todas ofrecían la posibilidad de interpretarse de forma unificada, contribuirían a facilitar la «atención sostenida» del espectador, frente al deterioro de tal vigilancia en caso contrario. Así pues, parece conveniente tener en cuenta diversas variables cognitivas que también se tienen en cuenta en Psicología de la percepción: predisposición, actitud, significado, instrucciones, hipótesis, sintonía, etc<sup>5</sup>.

Por otro lado, no pueden olvidarse los estudios en torno a los principios que guían la percepción humana en apoyo de la identificación de las sensaciones, establecidos por la psicología gestáltica pero admitidos y asumidos después por todas las corrientes que trabajan sobre la percepción —proximidad, semejanza, simetría, buena continuación, destino común, cierre, desarrollo creciente—; conviene también tener en cuenta las leyes de la asociación: de contigüidad, semejanza y contraste.

Otro factor relevante en la percepción se refiere a la motivación, que en realidad activa muchos de los mecanismos enumerados en los párrafos anteriores:

---

<sup>3</sup> Una buena síntesis sobre la activación la ofrecen Vila Castelar y Fernández Santiago (1979: 1-24).

<sup>4</sup> Estos vocablos se aplican, en psicología cognitiva, a los siguientes conceptos:

- \* **Concentración.**— Intento de excluir estímulos que puedan interferir en la actuación en una tarea determinada.
- \* **Búsqueda.**— Situación en la que el observador busca en un conjunto de señales un subconjunto específico.
- \* **Activación.**— Disposición a responder ante cualquier estímulo que aparezca.
- \* **Predisposición.**— O preparación para responder de una manera determinada o para recibir un tipo de estímulo concreto.
- \* **Vigilancia.**— Atención sostenida o capacidad para mantener la atención durante períodos de tiempo prolongados. Las obras de Moray (1969a) y (1969b) tal vez puedan resultar de algún interés para más aclaraciones.
- \* **Constancia perceptiva.**— Designación del hecho de que el contenido de la percepción se vive como invariable aunque varíen las condiciones exteriores. La relación de Brunswick, —también llamado principio de Brunswick— es una medida empírica del grado de constancia perceptiva.

<sup>5</sup> El concepto de **predisposición** puede incluir la mayor parte de los otros, es relativamente neutro. En cuanto a las **instrucciones** para manipular la predisposición pueden ser implícitas o explícitas. Las instrucciones explícitas sobre qué esperar en la presentación inmediata de un estímulo parecen ejercer una gran influencia en la actuación. Una predisposición múltiple puede tener un efecto perjudicial en el proceso de reconocimiento. Por **sintonía perceptiva** se entiende la relación de aproximación entre el sujeto y el estímulo para identificarlo.

en los experimentos parece haber quedado confirmada la mayor sensibilidad hacia cuanto tenga que ver con un área de interés personal<sup>6</sup>, interés que puede relacionarse tanto con valores adquiridos cultural o familiarmente como con necesidades biológicas<sup>7</sup>; de la misma manera, existe la llamada «defensa perceptiva» ante cuanto se sienta perjudicial<sup>8</sup>.

En cuanto a otras nociones anejas, como la de expectativa, (Eysenck, 1978: 220 y ss) tienen que ver con mecanismos más complejos y ligados, en cierto modo, a colectivos humanos, de manera que enlazan con los procesos culturales estudiados por la sociología y los niveles de la memoria y la experiencia. Uno de los muchos ejemplos que podrían ponerse: el tipo de héroe que dominaba en el drama romántico y ante cuyas razones el público podía llegar a asentir, por estar de acuerdo, literal o simbólicamente, con sus valores imperantes o con los valores aplaudidos en otras obras artísticas. Hartzenbusch fue consciente de la variabilidad de tipos de héroes, de las diferencias en su comportamiento según las épocas y las culturas y de las motivaciones que eran esperables en su propio tiempo. A ello se refirió en un artículo:

Aquiles (...) porque le quitan una esclava, se encierra en su tienda y deja que los troyanos maten á los griegos, es un ente común: ahora, a un hombre de esta especie, si era aliado, sus coligados le echarían fuera de la confederacion, y acaso le pondrían a buen recado: si era un general, se le fusilaría (...) no puede servir de tipo en el día para trazar el carácter de un héroe digno de la epopeya: más grande que él es Patroclo: mas épico que ambos es nuestro Cid (...) Casi todos los

---

<sup>6</sup> Naturalmente, éste es asunto muy asimilado por la crítica. En concreto, Carlos Bousoño basa en él sus teorías (v. 1985, II: 67 y ss).

<sup>7</sup> Emilia Strolago, (1980: 180-214) ofrece una bien informada y clara síntesis de los estudios realizados sobre este tema desde las diversas posiciones teóricas en la psicología, en las que se observan puntos comunes de particular relieve que tendrán ocasión de aplicarse posteriormente, en los apartados que siguen.

<sup>8</sup> Los estímulos «traumáticos» tienen umbrales de identificación más altos. Este fenómeno se llama **defensa perceptiva**, y en psicología cognitiva se suele interpretar, igual que en psicoanálisis, en el sentido de que evitando la conciencia de estímulos traumáticos las personas se protegen de la ansiedad. Blum predijo la vigilancia y la defensa perceptiva en función del nivel de conciencia. En niveles bajos de conciencia, la persona sería sensible a impulsos amenazadores y a estímulos relacionados con dichos impulsos; si los estímulos estuvieran cercanos a la conciencia, se produciría la defensa. Se dispone de datos replicados en diversos experimentos sobre la respuesta galvánica de la piel ante estímulos de los que no se tiene conciencia —como, por ejemplo, una palabra tabú borrosa e ilegible— (Dember, 1990: 373-4). Donald L. Shaw atribuye a este motivo la resistencia a entender *Don Álvaro* en sus auténticas dimensiones:

Rivas mismo ha sido víctima de una singular ironía. Precisamente el factor que le indujo a enfatizar tan sistemáticamente el tema del drama (es decir, el conflicto entre el destino y la Providencia divina) —nos referimos, claro está, a los prejuicios religiosos del auditorio— ha resistido hasta hace muy poco a toda tentativa de interpretar rectamente la obra más importante del teatro romántico español

(1984: 69).

principales personajes de Jerusalem, valen mas que Aquiles; porque en tiempo de las Cruzadas habia otras ideas de moral y de grandeza, debidas al cristianismo y á la caballería (...) toda obra moderna necesita reunir el espíritu de la sociedad en que vivimos con la perfeccion de formas que se admira en las obras griegas  
(en *Revista de España, las Indias y el Extranjero*, 1848: 258)<sup>9</sup>.

El concepto de expectativa, en sentido general, ha contado con una cierta fecundidad en las teorías literarias sobre la recepción. Jauss acuñó el término «horizonte de expectativas», y su concepto acabó convirtiéndose en una «categoría estelar», si bien que algo indefinida (Iglesias Santos, 1994: 37, 49)<sup>10</sup>. En cualquier caso, conecta directamente con otros factores de particular relieve, la novedad y sus efectos de sorpresa, la incongruencia y la complejidad. La novedad en cuanto estímulo *distinto*, en cuanto cambio que provoca una respuesta concreta parece encontrarse bien establecido; ilustra la capacidad de atraer la atención que tiene un cambio brusco de estimulación<sup>11</sup> y ha sido siempre un requisito imprescindible del valor literario (García Berrio, 1994: 115).

---

<sup>9</sup> Sobre el tipo de héroe romántico conviene repasar el ensayo de Furst (1979b), así como los perspicaces de Frye en torno a la mitología romántica (1957), aspecto intrínsecamente conectado con éste.

<sup>10</sup> Iglesias Santos explica sucesivamente la comprensión del concepto en la obra de Mannheim, Popper y Gadamer, en quienes Jauss podía haber bebido. En la obra del primero, se entiende que el horizonte de expectativas está constituido por eventos que descansan en la constancia de la experiencia social; por ejemplo, las garantías de que se van a seguir ciertas costumbres y usos, de que ciertas jerarquías sociales serán respetadas, pero también gran número de actos no previsibles (1994: 54). De Popper, parece que Jauss recogió, de una parte, la idea de la dependencia de la observación a este horizonte de expectativas personal (1994: 57), lo que enlaza con las teorías del «filtro» en la percepción, y de otra, la función de la frustración de estas expectativas (1994: 60 y ss). Jauss diferencia dos horizontes, el del receptor y el del autor. Este último queda fijado en el texto, mientras que el del lector varía a lo largo de la historia. Y esta diferencia entre ambos es la que, para Jauss, motiva el posible cambio de valoración crítico (vid. también, v. gr., García Berrio, 1994: 292-296; Cuesta Abad, 1991: 97-100).

<sup>11</sup> Basándose en gran número de experimentos descritos parece inevitable concluir que la novedad es un factor determinante de la atracción inicial de un estímulo y del interés continuado por él. Este principio sirve lo mismo para seres humanos que para animales (Dember, 1990: 398-400). El articulista del *Eco del Comercio*, sin embargo, estimaba que había de emplearse esta técnica con sumo tino, pues:

...se corre el peligro de dar en el extremo opuesto, y de cansar al espectador con la multitud de lances y la contradicción de sensaciones que se pretenden escitar en su ánimo (...) permitido será pasar de lo serio á lo jocoso y recíprocamente, mas este paso se ha de dar con tal arte que el alma se encuentre hábilmente preparada á recibir las nuevas y contrarias sensaciones (...) lo patético y el terror son las fuentes principales de la buena tragedia; mas la aglomeracion de heridas, muertes y horrores cansa, fatiga, repugna y el espectador solo desea entonces verse libre de la pesadilla que le abruma

(24-III-1835: 2-3).

Se trata, está claro, del fenómeno de la «habitación». La respuesta del perceptor se inhibe ante un número de estímulos superior al que es capaz de atender.

La novedad puede concebirse como **discrepancia**<sup>12</sup> entre la expectativa del estímulo que tiene el sujeto y su percepción real<sup>13</sup>. Esto es debido, parece ser, a la necesidad de adaptación humana —y animal— al medio; la activación producida por la percepción de un estímulo novedoso, asimismo, favorece el aprendizaje. De igual manera, el «tiempo de observación» tiende a disminuir en la presentación continuada o repetida de un estímulo, lo que recibe el nombre de otro fenómeno ya citado anteriormente, el de la «habituación».

Por aportar un ejemplo de la respuesta del público ante dos estrenos de dramas románticos, los mismos espectadores madrileños que habían aplaudido una escena de suicidio por envenenamiento, en *El trovador*:

...recomendamos la escena en que se envenena Leonor y alguna otra que escitó aquellos *bravos* del auditorio, que valen mas que un prolongado palmoteo  
(en *Eco del Comercio*, 3-III-1836: 2).

vieron con indiferencia otra semejante un par de años después, la de Roberto en *Bárbara Blomberg*. Por supuesto, el hecho podría responder a muchas otras motivaciones, pero no pienso que fuera la menos pujante, a tenor de las críticas publicadas con respecto a éste y a otros dramas, el que la novedad había pasado y ahora sólo podía emocionar al auditorio algún detalle que individualizara una acción de este tipo: aquella Leonor había preferido el suicidio antes que pertenecer a quien no amaba<sup>14</sup>. Con tal antecedente y los que se sumaron a éste en los dramas estrenados entre las dos fechas, este motivo teatral se había «estandarizado» y, por tanto, perdido su poder de *persuasio* cuando le faltaba un argumento que lo avalara suficiente. Al menos, este parecer puede desprenderse de algunas gacetillas: para el firmante como «S. el E.» no había en la catástrofe la necesaria preparación, le parecía demasiado trivial y repetida la manera de suicidarse

---

<sup>12</sup> Es insoslayable aquí la referencia a Festinger, el más sesudo estudioso de la «disonancia cognitiva» (Festiger, 1957; Aronson, 1987). No obstante, debe hacerse una importante aclaración: los trabajos de Festinger y Aronson, como investigaciones de Psicología social que son, no se centran en los procesos perceptivos, sino en niveles mayores de conciencia —procesos superiores—. Si aquí establezco el enlace es porque no creo que pueda disociarse, cuando se atiende a la respuesta del público en un teatro, la expectativa como simple fenómeno perceptivo y la expectativa como fenómeno propio del individuo en cuanto inmerso en una cultura y en un colectivo.

<sup>13</sup> Una cosa es estar convencido de la importancia de la novedad y otra muy distinta saber exactamente cómo opera, qué influencia ejerce y cómo interactúa con otras variables. Esos detalles sólo se pueden obtener mediante una experimentación cuidadosamente diseñada y controlada. Nuestra experiencia puede indicarnos dónde mirar y qué buscar, pero no nos proporciona la precisión necesaria para elaborar y comprobar sistemas teóricos. Parece que no existen teorías terminantes al respecto.

<sup>14</sup> Dentro de la teoría de la argumentación de Perelman este recurso podría denominarse «argumentación por el sacrificio» (1989: 383) también llamado, en la retórica clásica, argumento de *ponderación*.

Roberto (10-XII-1837: 389<sup>15</sup>) mientras que en el sentir del crítico de *El Patriota*

...cautivan la atención del espectador algunos episodios que marchan con la acción principal. Tiene además algunos efectos que revelan el gran talento dramático de su autor, pero tiene también en cambio algunos que son de recurso, y que no ofrecen ninguna novedad

(24-XI-1837: 1).

Pero es importante señalar que lo que la literatura sobre la novedad resalta no es tanto el hecho de que los estímulos nuevos son agradables desde un punto de vista afectivo cuanto que despiertan la atención<sup>16</sup>. De hecho, multitud de experimentos demuestran que en ciertas circunstancias se prefiere un estímulo muy familiar al poco familiar.

Ya en la primera época de los estrenos románticos algunos críticos fueron conscientes del peso que los esquemas adquiridos, «familiares», por tanto, tenían a la hora de valorar una obra. En otro capítulo se ofreció un ejemplo de ello, y a lo largo de esta investigación se asistirá a otros muchos. «J.F.P.» lo expresó con absoluta nitidez en un artículo sobre *Elena*, escrito tras asistir por segunda vez a su representación<sup>17</sup>:

...¿cómo es —se dirá— que, sin embargo de tan bellas dotes, no ha podido *Elena* cautivar el asenso común, ni complacer jeneralmente a un público que de ordinario no es tan dificultoso? El hecho es cierto, y no puede dudarse; mas, lejos de extrañarlo, su esplicacion me parece muy sencilla. El público de Madrid no es el público de estos dramas: muy distantes de su educación y hábitos escénicos, dificultosamente percibe sus bellezas, al paso que debe notar con suma perspicacia sus defectos o imperfecciones (...) se ha observado con todo rigor que el asunto principal se oscurecía dos veces en medio de otros tantos episodios.(...) En una palabra, lo que principalmente han faltado han sido *espectadores*. (...) Todos,

---

<sup>15</sup> Si agradó en general y su representación se sostuvo unos días, pero «sin grandes y extraordinarios aplausos en la parte del público menos inteligente» según «S. el E.», se debía a la costumbre adquirida de presenciar en el teatro todo tipo de hechos terribles, «escenas borrascosas, horrendos crímenes y hechos escandalosamente asquerosos».

<sup>16</sup> A este factor novedoso, que no agradable, se refería el crítico de *El Observador* respecto a *Elena*:

...conocerá el lector que gira el drama no sobre un argumento de interés, sino de novedad: conocerá que el autor no ignora los efectos teatrales, pues ha sabido disponer en su obra mas de una situacion dramática y de efecto. (...) Ahora bien, *Elena* no ha gustado

(25-X-1834: 4).

<sup>17</sup> Su éxito ha sido un problema, según lo que pudimos observar; habiéndose mezclado mas de una vez con algunos aplausos otras señales que no indicaban aprobacion.

Temerosos de aventurar un juicio precipitado, en medio de los diferentes que hemos oido, dilatamos el examen del drama, hasta presenciar la segunda representacion, que ha de verificarse esta noche. No porque hayamos de sujetar nuestro voto al de otras personas, por mas concepto que nos merezcan: sino porque advertidos de la misma discordia, queremos considerar nuevamente si el autor ha merecido tanta severidad o si se le ha censurado con injusticia, como nos parecio desde el principio

(«J.F.P.», *La Abeja*, 25-X-1834: 1).

particulares y público, recibimos nuestra educacion literaria, de la cual es muy difícil desprendernos. (...) Pocas cosas agradan cuando vienen a chocar con los hábitos (*La Abeja*, 26-X-1834: 1) —Los subrayados son míos, no la cursiva—<sup>18</sup>.

Más aún: en circunstancias algo difíciles de especificar, un exceso de elementos novedosos, sobre todo los que provienen de la discrepancia entre la predisposición y la percepción, puede producir reacciones de ira y miedo o bien, simplemente, de rechazo<sup>19</sup>, lo mismo que las innovaciones en el estilo de los coches o de la ropa suelen provocar reacciones mucho más emocionales de lo que se merecen. Otra posibilidad es que el exceso de estímulos novedosos haga incomprendible el mensaje al receptor (Moles, 1972: 137), porque entonces también opera otro factor, la **complejidad**. En este sentido puede entenderse el desagrado inicial del público ante la primera representación del *Don Álvaro*, según anotó el articulista del *Eco del Comercio* «...aunque los aplausos de los amigos quisieron sofocar los chicheos, estos prevalecieron» (24-III-1835: 1), en una crítica cuya veracidad se ratificó en la *Revista Española*, nada sospechosa de antirromántica<sup>20</sup>.

En consonancia con lo ya mencionado en otro apartado anterior, la aceptación final, al menos desde un punto de vista emocional, de las innovaciones inicialmente rechazadas demuestra que es la novedad, y no algo intrínseco al estilo, lo que causa el trastorno. Las investigaciones de Zajonc parecen no dejar duda sobre este particular (1968: 2-27). Justamente esto sucedió con *Don Álvaro* ya desde los siguientes días del estreno:

La primera noche hubo, sí, algunas dudas, pudo notarse agitacion; pero no llegó á estallar la tormenta que algunos provocaban; y el fallo que ha pronunciado en las cinco representaciones siguientes, ha sido enteramente favorable al autor

(Campo Alange, 1835: 153).

Posteriormente se llegó a decir de él que con excepción del Tenorio no había en el repertorio del teatro romántico nacional obra que le aventajara en popularidad (Deleito y Piñuela, 1929?: 37).

---

<sup>18</sup> Desde luego, se trata sólo de una opinión, no de una constatación experimental, y puede resultar chocante que mezcle unas y otras. Aquí simplemente intento salvar la distancia entre ellas señalando sus relaciones.

<sup>19</sup> Kant pudo experimentar algo de esto tras la primera publicación de su *Crítica* (Höffe, 1986: 35-37).

<sup>20</sup> ...composición que sorprendió al auditorio, poco acostumbrado a espectáculos de semejante naturaleza. (...) Al caer el telón no podemos ni queremos ocultar que fueron mas los desaprobadores que los aprobantes. En estos casos ya se sabe que el público es juez, pero no juez tirano...

(25-III-1835: 103).

La novedad de *Don Álvaro* produjo entre los contemporáneos del estreno reacciones que oscilaban entre la «extrañeza», la sorpresa, el rechazo y la aceptación y defensa del drama (Alborg, 1981: 485-487; Andioc, 1982: 81-82).

Ante todo esto los psicólogos de la percepción indican que cabe apelar, como se ha anunciado antes, al factor «complejidad». Se considera probable que las personas (como los animales) necesiten acceder a ciertos estímulos muy familiares para poder, desde ellos, manejar el flujo de información que les llega sin cesar (Dember, 1990: 403-4). Concretamente, sucede que a muchos sujetos —aunque esto depende de otras variables también— las novedades son atractivas sólo en el contexto de un entorno familiar. Pero aunque dos estímulos sean igualmente familiares o novedosos, puede que uno resulte más atractivo que el otro. De entre las posibles variables que, además de la novedad, determinan la atención y la exploración en los animales y en las personas se ha identificado una en particular, denominada **complejidad de los estímulos**. Complejidad que, en esta rama de la Psicología, no equivale exactamente al prolongado y por ello a veces desvirtuado empleo del término en las teorías literarias cercanas a la estética de la recepción, a la posibilidad de polisemia, polisentido y polivalencia (Barthes, 1967; Schmidt, 1979).

Ciertamente, la definición exacta de la «complejidad» ha sido objeto de controversia entre los psicólogos, aunque existe un consenso en el plano intuitivo, cuando se comparte el supuesto psicológico de que el estímulo más complejo es aquel que proporciona al sujeto más oportunidades potenciales de respuesta, lo que implica que elicit mayor número de pulsiones e instintos. No intento introducirme excesivamente en un tema tan controvertido y llevado a extremos entre los seguidores de la estética de la recepción. Me limitaré a señalar que el tipo de «complejidad» que me propongo tener en cuenta en los dramas analizados está referido a la **pluralidad de códigos** implicados y gracias a cuyo engarce puede vislumbrarse un significado **unitario**. Claro que aquella pluralidad de códigos posibilita el que los espectadores no atiendan más que a alguno de ellos, de acuerdo con sus personales circunstancias.

La novedad y la complejidad se han llegado a considerar variables equiparables desde un punto de vista psicológico porque ambas se basan en la discrepancia entre la expectativa y la estimulación actual. La expectativa puede provenir de la experiencia personal fuera del laboratorio o de la experiencia reciente con distintas partes de los estímulos experimentales (Dember, 1990: 409). En cualquier caso, existen grandes diferencias interindividuales en este tema, diferencias que tienen su origen en la historia de aprendizaje, más o menos fecunda en estimulación.

Si se acepta que la novedad y la complejidad son operaciones distintas pero equivalentes en cuanto a que activan el mismo tipo de procesos psicológicos y efectos de conducta (Stang, 1977: 317-323), todo estímulo puede tener como fuentes de atractivo la novedad y la complejidad. En general, la novedad absoluta debería tener una eficacia menos duradera que la complejidad —en virtud del fenómeno de la «habitación»—, aunque también los estímulos complejos pierden su poder de atracción cuando se les ha investigado con detenimiento.

En crítica literaria se ha repetido hasta la saciedad la idea, bien asentada también desde una perspectiva psicológica, de que la esencia de la creación artística duradera radica en que vuelva a sorprender en cada nueva presentación. Sin embargo, también es cierto que para que esto se produzca, no es necesario



que el perceptor sea capaz de descubrir estas facetas, antes escondidas para él, de la obra. El atractivo de un objeto está en función de su complejidad intrínseca, pero también en la capacidad de la persona para apreciarla<sup>21</sup>. En resumen, no se puede evaluar la **complejidad real** de un estímulo sin tener en cuenta la complejidad de los sujetos que responden ante él<sup>22</sup>.

Obras como *Carlos II el hechizado* podrían ilustrar esta idea. Se verá a través de los distintos capítulos cómo la obra suma diversos niveles de complejidad, así como una organización dramática también desde sus diversos componentes y, por lo tanto, resulta susceptible de agradar o desagradar más o menos según los momentos, según el público y según muy diversos factores. En las críticas sobre teatro romántico de la época se hace referencia a esta idea. Gironella, por ejemplo, juzgaba mejor drama *Carlos II* que *Álvaro de Luna*, ambos de Gil y Zárate, en virtud de la mayor complejidad dramática del primero respecto al segundo:

...el *Carlos II* es superior al *Don Alvaro de Luna*, porque reúne más interés dramático, porque afecta superiormente la sensibilidad de los espectadores, más dispuestos siempre a las sensaciones que producen las escenas apasionadas y tiernas, que a las causadas por la ambición y la política

(1839: 259)

aun cuando estimaba que el valor dramático de *Álvaro de Luna* quedaba realizado por conseguir mantener la atención con un solo resorte emotivo:

...consigue interesar al espectador durante los cinco actos del drama, con un asunto exclusivamente político, y sin ninguno de los recursos que prestan al arte las intrigas amorosas y la manifestación de las grandes pasiones

---

<sup>21</sup> Las teorías de la recepción literaria, realmente muy en boga en Estados Unidos, ratifican esta conclusión de la psicología de la percepción (Lotman, 1982: 36). Me limito a citar algunos estudios particularmente interesantes, en mi sentir, y no siempre citados: Cooper (1976: 77-93); Johnson, (1988: 152-166). El artículo de Klemenz-Belgardt (1983: 357-380) sobre las investigaciones llevadas a cabo en este sentido, aún resulta de bastante actualidad.

<sup>22</sup> Según esto, podrían establecerse distintos niveles ideales de complejidad según las personas en cada momento, pues el nivel varía de acuerdo con la experiencia adquirida, como se ha señalado en numerosas investigaciones. Según la teoría propuesta por Dember y Earl (1957) los estímulos que cumplen la función de aumentar el nivel ideal de complejidad son aquéllos algo más complejos que el nivel ideal momentáneo del sujeto. Dichos estímulos se denominan **estímulos de complejidad creciente** (pacers). En efecto, a través del contacto con uno de estos estímulos, el nivel ideal del sujeto en un atributo determinado se desplaza hacia el valor de dicho estímulo, es decir, su valor de complejidad aumenta. Siempre que el sujeto pueda disponer de estímulos de complejidad creciente adecuados, su nivel ideal de complejidad seguirá aumentando hasta el límite impuesto por su herencia genética. Esta teoría se basa en un postulado también propuesto por estos autores, de acuerdo con el cual «Todo cambio de preferencia será del camino más sencillo al más complejo» (Dember y Earl 1957: 91-96).

(1839: 258)<sup>23</sup>.

Por su parte, el gacetillero del *Semanario Pintoresco* (1837: 380) atribuyó a varios motivos la numerosa concurrencia para ver la obra: se sumaba a la fama y buena reputación del autor, la «impresión varia» que había producido el drama, de manera que «apenas ha quedado habitante de Madrid que no haya querido juzgar de ella por sus propios ojos...»

El articulista que firmaba «M.» concretó que el día del estreno, día de numerosa asistencia, la opinión anduvo dividida los dos primeros actos, aunque había quienes habían leído previamente la obra y tenían antecedentes favorables de ella. Por fin, cómo se produjo un progresivo lucimiento a lo largo del tercer acto, sin que ya se interrumpieran los aplausos hasta acabar la representación.

Pocas veces hemos visto congregado un público tan desapasionado y prudente. Su prolijo examen, su misma indecisión y su tardanza en deliberar, aseguran más y más la justicia que su fallo encierra, y el valor que tienen sus aclamaciones

(*El Español*, 7-XI-37: 1)<sup>24</sup>.

Años después Martínez Villergas atribuyó el aplauso a la parte «patriotera» del drama junto con un concepto que, en su opinión, se repetía constante y machaconamente no sólo en ésta sino en la mayoría de las obras de este autor:

Mas si no logró alcanzar

---

<sup>23</sup> Debe recordarse que en 1839 los ánimos políticos no eran los mismos que en otros períodos del siglo. En ese año se daba por terminada la primera guerra carlista.

<sup>24</sup> El drama tuvo bastantes problemas con la censura, aunque, si hemos de fiarnos de la *Cartelera Madrileña*, después del estreno se mantuvo desde el día 4 al 12 del mismo mes, lo que supone un total de nueve representaciones seguidas, número que se puede comparar con el de otras obras para comprobar su auténtico valor. También a finales de enero de 1838 volvió a representarse, según datos obtenidos del *Siglo XIX*:

El público ha aplaudido como siempre las bellezas de este drama a pesar de las críticas demasiado severas que de él habían hecho varios periódicos. El sentido confuso en que estaba escrito el anuncio para esta repetición daba margen a sospechas y conjeturas sobre la larga interrupción de las representaciones de Carlos II. Nosotros sabemos positivamente que la enfermedad del actor don Florencio Romea ha sido la única causa de esta interrupción

(1838: 79).

Las diferentes representaciones habidas a lo largo de la siguiente década invitan a cuestionarse sobre el auténtico influjo de la censura religiosa, que prohibió las representaciones del drama por «irreligioso» (en *El Clamor Público*, 16-VII-1844: 4) y lo criticó duramente (en *La Censura*, noviembre 1844: 37-39). No voy a dejar de insertar aquí una de las anécdotas, en este caso publicada en la *Revista de Teatros*:

Con motivo de haberse representado el día 22 del pasado en Haro, la comedia titulada *Carlos II el Hechizado* y haber en aquella misma noche tronado bastante, el cura párroco de la misma se presentó en la cátedra del Espíritu Santo al día siguiente y desde ella calificó la tal comedia con los colores que tuvo á bien su paternidad, que parece no fueron halagüeños. Quiso probar que la tal composición era inmoral e irreligiosa, y que el cielo descargaba su cólera por haberla representado

(5-VII-1844).

tamaño bien nuestro anhelo,  
no importa, que allá en el cielo  
aún nos podremos amar.

y que «dieron por resultado una cosa muy semejante al entusiasmo. Por eso sin duda gustó tanto a mis compañeros de oficina»<sup>25</sup> (1854: 114).

Pero fuera como fuera, este drama constituye uno de los más representados en el siglo XIX en todas las provincias españolas, elegido para llenar veladas en momentos especiales, como cuando, en el teatro Principal de Valencia, se celebró el triunfo de 1868 (Sirera, 1986: 149).

Como puede fácilmente colegirse, todas las variables expuestas hasta aquí muestran la relación entre objeto percibido y sujeto perceptor, interacción que ha sido también la base de la Psicología moderna, del llamado «interaccionismo moderno». Por otra parte, no ignoro, como, creo, demuestran los ejemplos que me apresuro a ofrecer, que muchos de estos factores han acompañado desde las primeras críticas la valoración de las obras y las explicaciones sobre las reacciones producidas en el público receptor. Pero estimo que siempre es conveniente buscar bases lo más sólidas posible sobre las que asentar opiniones comunes y una de las tareas esenciales del crítico literario, en mi sentir, reside en nombrar de modo conveniente cada factor, en analizar y demostrar si esas opiniones comunes responden, efectivamente, a una realidad; en organizar de modo coherente, en dar la forma adecuada a los distintos aspectos de las obras literarias, apreciables —o susceptibles de ser apreciados— por cuantos se acercan a ellas.

---

<sup>25</sup> Martínez Villergas se detiene a contar por extenso la anécdota que le acaeció a sí mismo con el estreno de este drama, ensalzado por sus compañeros de trabajo de aquella época, para acabar diciendo que le pareció muy malo al leerlo y mucho más al verlo representado (1854: 108) y que veía en él una mala copia de la novela de Victor Hugo *Nuestra Señora de París*.

## 0.2.2.— EL OBJETO PERCIBIDO: EL DRAMA ROMÁNTICO ESPAÑOL

El teatro romántico español ha sido estudiado de forma extensa pero, con frecuencia, fragmentaria por diversos especialistas, que han centrado su interés en algunas obras y autores muy contados. Sin embargo, muchos de los que llenaron por más o menos tiempo los repertorios teatrales en España durante algunas décadas del siglo XIX han permanecido en un total olvido o han sido objeto de menciones de pasada, aun cuando participaran de las novedades escénicas y los recursos teatrales utilizados por los dramas más famosos. Aquí se quiere probar, con los medios de que hoy disponemos, las peculiaridades de estas obras en relación con unos aspectos concretos.

Esta exposición no abarca la totalidad de los dramas representados en el período romántico, sino sólo aquellos que, en virtud de una serie de características, podrían catalogarse como «dramas románticos españoles». Ahora bien: la primera dificultad estriba en aclarar el criterio seguido para tal clasificación, pues, a pesar del copioso número de publicaciones en torno suyo, podría decirse todavía del drama romántico lo que del romanticismo escribió un crítico en el *Semanario Pintoresco*: «todavía carece de una definición exacta que fije distintamente su verdadero sentido» (3-IX-37: 281) y diez años después, entre otros, Alcalá Galiano: «entendiéndose por ella (la voz «romanticismo») mil cosas diversas e incoherentes»<sup>1</sup> o Schenk cuando afirmaba que ninguna fórmula podía apresar la esencia del romanticismo y por eso todas las dadas hasta el momento resultaban poco satisfactorias (Alborg, 1980: 21).

No quisiera dar a entender, con esta actitud, menosprecio alguno hacia estudios tan pormenorizados y laboriosos como el de Peers; muy al contrario, este investigador, al igual que otros, como Lovejoy<sup>2</sup> o Honour (1989: 24 y ss), dedicó muchas páginas a explicar la presencia, ya durante el propio siglo XIX, de muy distintas concepciones sobre la naturaleza del movimiento romántico (1967: II, 41-66), factor que, a juicio de dicho autor, favoreció su fracaso y el triunfo del eclecticismo. En realidad, como ha dejado bien claro, entre otros, Navas Ruiz (1990: 120 y ss), la mezcla de géneros y de denominaciones para los mismos (García Lorenzo, 1967: 191-199) propia de la época es la generadora de esa indefinición o «cajón de sastre» con que tropieza el crítico que quiere decir algo

---

<sup>1</sup> A lo que añadía:

El romanticismo español, bien entendido, debería ser así en la esencia como en el nombre, clasicismo. Tal ha sido en verdad dictado por juiciosos críticos o reducido a práctica por entendidos escritores. Ha sido su desdicha, mas que en otras partes, servir de título a composiciones informes; pasto de hombres a quienes solía ser escaso el ingenio, y era con frecuencia el saber casi ninguno

(1847: 249-250).

<sup>2</sup> Partiendo de la base de que el término se había venido usando de muy distintas maneras, este autor delimita sus distintas acepciones, habla de varios romanticismos (1948: 229-253; 1960: 288-314).

sobre el teatro del momento<sup>3</sup>.

Cabe, como primera pauta, servirse del marco cronológico trazado por diversos investigadores y fundado en los testimonios del propio siglo XIX, algunos de los cuales hablan, ya en 1847, del romanticismo como de una escuela trasnochada<sup>4</sup> —opinión, al parecer, extendida en 1850 (Peers, 1967, II: 24-27)— y de atributos risibles, como apuntaba Alcalá-Galiano en agosto de 1847: «El romanticismo pasó ya, y ha venido a ser hasta ridículo, gracias a las estravagancias a que ha servido de capa y abogado...» (1847: 249). En aval de estas opiniones se hallan múltiples ejemplos de dramas pretendidamente románticos estrenados en torno a 1850 y mal recibidos de un público harto de sus tópicos<sup>5</sup>.

Sin embargo, tampoco han faltado quienes encuentren casos aislados de precursores de esta escuela antes de 1830 y piensen que continuaron después de 1880 durante largo tiempo, hasta casi los umbrales del siglo XX, las manifestaciones esporádicas más tardías; quienes juzguen que el período romántico del teatro español comienza en 1834 y concluye en 1885 con tres etapas diferenciadas: de 1834 a 1844; de 1844 a 1873 y de 1873 a 1885 (v. gr. Espina, 1959: 437;

---

<sup>3</sup> Ya en el propio período romántico algunos críticos veían como una gran dificultad la confusión de géneros que reinaba:

Si nos entendiésemos acerca de lo bueno y lo malo, acerca de lo que sea clásico y romántico, acerca de lo que es drama y comedia, de lo que es histórico y de lo que es puramente imaginario, de lo que es moral ó inmoral... ¿con cuánto placer no haríamos de la nueva representación un juicio crítico, un análisis racional arreglado á unos principios cualesquiera?

(en *El Observador*, 25-X-34).

Sebold se ha detenido en la explicación de una nota de Larra a *El trovador* a este respecto: el crítico decimonónico había apuntado que el argumento de la obra era más propio de una novela que de un drama y el hispanista explana los distintos aspectos de la obra que avalan tal teoría (1992: 165-169).

<sup>4</sup> Desde que desaparecieron de la escena los horrores de la escuela romántica, el gusto en la literatura dramática ha sufrido variaciones rápidas y notables. Y seguramente había de ser así, puesto que la literatura es la expresión de las vicisitudes sociales. Nada puede cimentarse donde no hay porvenir seguro. El gusto ha de sufrir continuas modificaciones en una época que no tiene un carácter fijo. Por eso gustan todos los géneros; por eso todos los géneros caducan pronto

(en *El Clamor Público*, 31-I-1847: 4).

<sup>5</sup> Uno de los casos más claros fue *Masaniello*, drama analizado en este trabajo: ...las representaciones de este drama no han podido durar arriba de cinco noches. Este éxito es muy natural: es el único que podía esperarse de la representación del *Massaniello*: este éxito hace honor además al buen gusto del público, porque nadie puede ver ya con paciencia en el teatro un drama donde su autor ha recopilado y ha ido eslabonando una por una todas las exageraciones y todos los delirios del romanticismo

(«A.», 11-III-1850: 274).

A. F. del Río sacaba del fracaso las siguientes conclusiones:

No queremos negar que la variación del final ha hecho perder mucho al drama, pero estamos convencidos de que, aun conservando el que tuvo primitivamente, su éxito hubiera mejorado poco. Há sido desgraciado y no nos sorprende; porque esta es una de las muchas señales que nos persuaden y confirman cotidianamente una verdad muy triste. Estamos en plena decadencia literaria

(4-III-1850: 270).

Sebold, 1974, 1983).

Por otra parte, en una investigación no pueden aceptarse casi nunca, sin más, los resultados deducidos por otros autores, sobre todo cuando se trata de asuntos estigmatizados, desde siempre, por la controversia<sup>6</sup>. Si ante la segunda visión siempre queda la «re-visión» de los dramas estrenados hasta tales fechas, ante la primera las cautelas se justifican con la lectura de dramas como *Felipe el prudente*, por ejemplo, estrenado en 1853 pero de concepción, motivos, desenlace y técnicas formales y escénicas de carácter claramente romántico; romántico, también, en la psicología y la perspectiva de los personajes, que los enfrenta entre sí<sup>7</sup>. En las provincias españolas Peers observó una escasa resonancia del romanticismo, cuya decadencia se apreciaba a partir de 1837 sin que hubiera llegado nunca a un auge visible (1967, II: 28)<sup>8</sup>, pero el despliegue de trabajos realizados en los últimos quince años ofrece unas carteleras de los teatros en las décadas siguientes a la del treinta que exhiben numerosos casos de dramas románticos muy aplaudidos, aunque a veces sea en localidades a las que habían tardado en llegar<sup>9</sup>. En la propia capital española, los dramas románticos más

---

<sup>6</sup> En mi opinión, Juan Luis Alborg ha sabido resumir, sin caer en el simplismo, los momentos y estudios claves en el desarrollo de esta controversia (1982, IV: 11-69).

<sup>7</sup> Su relativa perfección técnica en estos distintos puntos —en comparación con otros muchos dramas del momento—, incluso el éxito que suscitó, al menos la noche de su estreno (en *El Mensajero*, 2-IV-1853: 3), induce a extrañarse sobre el silencio que, según los datos de que dispongo, rodeó a su autor y los abundantes peros apuntados en las reseñas publicadas (véase, por ejemplo, la del *El Clamor Público*, 12-IV-1853: 3). Quizás un motivo resida en el hecho de haber sido puesto en escena por primera vez años después de que se diera por terminada la época romántica.

<sup>8</sup> Es cierto, según el pormenorizado estudio de Sirera sobre el teatro de Valencia, que el teatro romántico en la década del treinta sólo se sitúa en un segundo término, detrás de la figura de Bretón, del teatro clásico y la ópera, mientras que en los años cuarenta decae considerablemente para desaparecer en gran parte en los años cincuenta, años en que sólo se mantienen Zorrilla y las comedias de magia de Hartzenbusch, aunque en la época de los sesenta Gil y Zárate es uno de los autores que más llenó los repertorios. Sin embargo, al hacer un recuento de las treinta y siete obras más representadas en todo el siglo XIX en el teatro Principal de esta ciudad, se concluye que la segunda es *Don Juan Tenorio*, la cuarta *Guzmán el Bueno*, y a poca distancia *Don Álvaro, El zapatero y el rey* y *Los amantes de Teruel* (1986: 93-96). Sólo otro ejemplo, Málaga: el desglosamiento de una temporada completa, la de 1848-1849, muestra que el 9 de abril de 1849, muy poco después de su estreno en Madrid, se subió a la escena del teatro Principal *Traidor, inconfeso y mártir*, el 17 de mayo *Doña Mencía*, dos días de junio *Carlos II el hechizado*, el 2 de agosto *Don Juan Tenorio*; en el último trimestre de 1849 se representaron *Los amantes de Teruel*, *Don Álvaro*, *El trovador* y *Doña Mencía*. En general, todas las temporadas de los años cincuenta contaban con la reposición de algún drama romántico, datos que mueven a Pino a concluir que formaban parte del repertorio clásico de las compañías (1986: 235-267).

<sup>9</sup> Por traer sólo algunos ejemplos entre los muchos que se podrían elegir, si se aceptan los datos arrojados por Sabater, *Don Álvaro* alcanzó un éxito resonante en Mallorca en diciembre de 1849, *Los amantes de Teruel* en diciembre de 1842, *El zapatero y el Rey* en

afamados permanecieron en los repertorios de las compañías durante todo el resto del siglo. Por ejemplo, en el teatro del Drama eran frecuentes las reposiciones no sólo de *Don Juan Tenorio*, sino también de *Don Álvaro*<sup>10</sup>, sobre todo durante los últimos años cuarenta y los cincuenta, años menos fecundos en dramas de una calidad comparable con éstos a juicio de los críticos y según el gusto del público.

---

octubre de 1843, *Traidor, inconfeso y mártir* pocos meses después de su estreno en la capital española. En cambio, no se registran en estos años triunfos tan claros en ningún otro tipo de obras, excepto en dos comedias, ambas de Ventura de la Vega (1982: 52-53). En Tenerife se disfrutó de los estrenos románticos con bastante retraso dadas las precarias condiciones de los teatros y, así, hasta la temporada 1843-1844 no se dio a conocer *El trovador*, gracias a la compañía de Argente, mientras que *Don Juan Tenorio* no se representa por primera vez hasta el 8 de febrero de 1848 y más o menos por las mismas fechas se dan a conocer *Doña Mencía*, *Guzmán el bueno* y *Don Álvaro*. Todavía en 1853, algunos aficionados subieron al joven escenario del teatro municipal *García de Paredes*; para ayuda de la beneficencia en octubre de 1854 se representaba *El zapatero y el rey* —que volvería a subir a las tablas en 1864—, y la temporada continúa en 1855 con la puesta en escena de *El trovador*, mientras que *Francisco de Quevedo* alcanza un gran éxito el 19 de noviembre de este año para repetirse en 1858 (Martínez Viera, 1968: 32-33; 60-63; 67; 80). Por lo que respecta a los teatros de La Coruña, la documentada obra de Díaz Pardeiro prueba la continua reposición de dramas románticos —y no sólo los más conocidos— en el período 1882-1915: destacan las repetidas representaciones de *Don Juan Tenorio* (1883-84, 1886, 1892, 1895, 1896, 1901, 1903, 1908, 1909, 1910, 1911, 1914), *Don Álvaro* (1882, 1886, 1891, 1898, 1907, 1908), *El trovador* (1886, 1896), *El zapatero y el rey* (1883, 1886, 1892, 1899, 1903), *Traidor, inconfeso y mártir* (1884, 1899, 1903, 1904), *Los amantes de Teruel* (1891, 1899, 1903) pero no se olvidan del todo dramas como *Carlos II* (1884) o *Don Francisco de Quevedo* (1904), en temporadas de muy distinto signo a las del período romántico, pues ya no se cambiaba cada pocos días el cartel, sino que un drama podía llegar a mantenerse meses enteros (1992).

<sup>10</sup> En una de las innumerables puestas en escena de *Don Álvaro* en Madrid, el reseñista consideraba la universalidad del drama este drama un motivo para su permanencia en el repertorio teatral de las compañías: «...a pesar de la deformidad de sus formas, y de otros gravísimos defectos, durará siempre en la escena, como un drama en que halla alimento la imaginación popular, porque la fatalidad está en el fondo del corazón de todos los pueblos y de todos los hombres» (en *Correo Nacional*, 15-V-1841: 2). Claro que no todos compartían la misma opinión ni aquella abarcaba a todos los dramas de este género, al menos años después:

**DRAMA:** La empresa de este teatro se ha propuesto justificar el nombre de su coliseo, pues hasta ahora no se han puesto en escena, ni anuncia en sus carteles, más que dramas, de los cuales alguno es, según nos han dicho, del género terrible.

Aconsejaríamos a la empresa que procure presentar al público espectáculos variados que le esciten alguna vez la hilaridad, pues el sistema de no ejecutar más que raptos, muertes y envenenamientos, suele cansarle, obligándole a no trasponer sus puertas

(en *El Tribuno*, 18-IV-1853: 4).

Sin embargo, aún en 1922 Deleito y Piñuela estimaba que, con excepción de *Don Juan Tenorio*, representar *Don Álvaro* era una de las más altas aspiraciones de los actores dramáticos, aficionados o profesionales y que, aunque durante algunas décadas la obra estuvo más o menos olvidada, desde que Rafael Calvo la resucitara con su memorable actuación ya no había dejado de ponerse en los teatros (1929?: 38).

Elijo, para su análisis, algunos de los dramas que merecieron en su estreno el calificativo de románticos, pero en sentido descalificador, valga la redundancia, por significar que estaban pasados de moda<sup>11</sup>. En cambio, no se estudian aquí, sino en relación o contraste con los seleccionados, muchos de las mismas fechas estimados «dramas históricos del romanticismo» o, simplemente, románticos, por algunos historiadores —Blanco García, Picoche o Caldera—, como *La jura de Santa Gadea*, *Jaime el conquistador* o *Felipe el hermoso*, por ejemplo, así como muchos otros de características similares a éstos<sup>12</sup>.

Tal vez esta postura por la que, en primera instancia, se ha optado aquí podría tacharse de «metahistórica», pues se escogen obras que presentan una «unidad» de sus componentes y se dejan fuera las que no se ajustan a un modelo de rasgos fijos, con independencia de los criterios de época. Sin embargo, espero que con las explicaciones subsiguientes queden acreditadas las razones para seguir tal planteamiento, razones, por supuesto, siempre discutibles y que admiten todo tipo de objeciones.

---

<sup>11</sup> Tentados estamos de creer que el drama (*Últimas horas de un rey*) es alguno de los primeros ensayos del autor escrito en aquel tiempo feliz en que no podía representarse nada que no llevase su correspondiente *sueño* y su oportunísima *plegaria*; página arrancada de *Carlos II el hechizado*, delirio demagógico de una generación que abría los ojos a la libertad y se deslumbraba igualmente con el sol de su porvenir y con la noche del pasado aborrecido (Cánovas del Castillo, 20-II-1849).

Este drama, por ejemplo, se estuvo ensayando a finales de 1846 para un beneficio de Latorre (en *El Nuevo Espectador*, 2-XI-1846: 3) y por alguno de los muchos azares teatrales no se debió poner entonces en cartel, pero no hay noticias sobre una posible redacción muchos años atrás: evidentemente se trata de una ironía de Cánovas para desacreditar la obra por «caduca».

<sup>12</sup> Me refiero a dramas como los de Víctor Balaguer *Vifredo el velloso* (1848) y *Ausias March* (1858); o los de Rodríguez Rubí *La estrella de las montañas* (1852), *Isabel la católica* (1850) o *Bandera negra* (1847). Muchos motivos, algún que otro juego escénico, lugares representados, etc, sí mimetizan los del drama romántico pero, aun cuando alguno se autodenomine, como el primero de los de R. Rubí, «drama trágico» —no falta el intento de envenenamiento de Estrella por celos— la efectiva muerte de la duquesa, que cae en su propia trampa, con lo que deja el camino libre a la protagonista y a don Juan, en absoluto frustra unas esperanzas de las que carecían en toda la obra. Este volver al desenlace «justo» o deseado separa radicalmente el drama romántico de otros dramas de la misma época, aun cuando éstos hubieran heredado muchos rasgos de aquéllos y apenas guarden —aparte de los juegos escénicos— más diferencia que ésta a la que me refiero. Es, también, por este motivo que incluyo entre los dramas analizados algunos como *El fénix de los ingenios* (1853) o *Borascas del corazón* (1847).



### 0.2.2.1.— *Un intento más de acuñar la controvertida noción de «drama romántico español». Su uso en la presente tesis*

Parto de la base de que la expresión «drama romántico» ha contado siempre con una acepción lata y otra de carácter más restringido, —que es la que se adopta aquí— debido a la confusión y ambigüedad imperante en cada uno de los términos.

Por lo que respecta al vocablo «drama», parece que, desde Moratín al menos, no designaba «una rama de la poesía escénica, sino la generalidad» (Hartzenbusch, 1866: XVII). Con motivo del estreno de *Fray Luis de León*, el crítico de *El Semanario Pintoresco* aplaudió que en la impresión de la obra se la hubiera denominado «melodrama», por juzgar esta designación más concreta que la de drama «aplicable a cualquiera composición destinada a ser representada» (27-VIII-1837: 270). De hecho, a veces se encuentran auténticas comedias bajo el rótulo de drama; otras, se asigna el término a obras con cierta intriga y con obstáculos —de regusto romántico, eso sí— que parecen presagiar un desenlace negativo para los protagonistas «favoritos» o «inocentes»; pero en las que, al final, las dificultades se resuelven o cada uno se lleva su merecido conforme a una lógica de castigo para el tildado «mal» o «malo», de premio a lo «bueno» o, mejor, «ajustado» a una ideología determinada; dramas, por otra parte, en cuya concepción no se han tenido en cuenta siempre las técnicas de escena que, como se verá más adelante, fueron propias de los dramas románticos españoles y contribuían de modo esencial en la creación de un mensaje unitario con respecto a las tramas<sup>1</sup>.

No obstante, también se ha tendido a pensar que el vocablo «drama» adquiere una acepción distinta cuando se une al adjetivo «romántico», aunque el socorrido artículo de Larra, al que casi todos los críticos aluden o toman como referencia inexcusable, definía el «drama romántico» como «la naturaleza en las tablas, la luz, la verdad, la libertad en literatura, el derecho del hombre reconocido, la ley sin ley»<sup>2</sup>; es decir, lo indefinía. En la época, por otra parte, pocas impresio-

---

<sup>1</sup> Véanse de ejemplos, de Pedro Sabater *Don Enrique el Bastardo* (1841); de Juan Ruiz del Cerro, *El favorito y el rey* (Biblioteca dramática, VII) representado el 12 de octubre de 1847 en el teatro Variedades de Madrid, o *Con sangre el honor se venga*, también estrenado el mismo año en el mismo teatro; de Alfonso García Tejero, *El cardenal Cisneros*, representado en el teatro del Drama en 1849 (Biblioteca Dramática, IX); de F. González y J. Hurtado de Mendoza, *El zapatero de Londres*, (Biblioteca Dramática, VII); de Cipriano López Salgado *Don Fernando de Sandoval*, (Biblioteca Dramática, XIV), *Ricardo y Carolina* (1852), *Ruy López Dávalos* (1852), *Don Fernando de Castro*, estrenado el 26 de enero de 1849 (Biblioteca dramática, VIII), *El peregrino*, estrenado en el teatro Variedades el 7 de abril de 1847 (Biblioteca dramática, VI); de Antonio Barroso, *El último amor*, estrenado en el teatro del Instituto en mayo de 1847; etc.

<sup>2</sup> Esto es —continúa Navas Ruiz— un drama natural y no artificial, entendiendo por natural lo verdadero, lo que refleja la vida tal como es. Un drama que fuera guía social, defendiendo la libertad y la autenticidad. Un drama comprometido a reconocer los derechos del hombre y a establecer como ley suprema la conciencia del individuo por encima de las leyes escritas

nes recogen en sus portadas o en sus cubiertas el género «drama romántico» para especificar el tipo de obra que el lector tiene en las manos. Casi todas se llaman, simplemente, «drama», o bien, si viene al caso, «drama histórico» o incluso «drama trágico». Por su parte, en las reseñas muchas veces se prefiere calificarlos de «dramas modernos», dramas «de la moderna escuela», tal vez para evitar las connotaciones despectivas y negativas del adjetivo «romántico», pero aquellas calificaciones equivalen a éste en su concepto. En definitiva, como exponía un articulista de *El Entreacto*, el romántico es «el que por antonomasia se llama *drama*» (17-X-1839: 227), aunque quedaran algunos críticos recalcitrantes a adoptar este sentido, como *El estudiante*, al menos todavía en 1838 cuando reseñó *Amor venga sus agravios*:

En lo de a ser *drama* si llego á conceder que esta cosa debió haberse destinado al teatro, tambien estaremos conformes el señor Palomares, la academia y yo, haciendo á esta palabra nombre genérico de toda accion puesta en diálogo con el objeto de representarse: mas la tirania de ciertos literatos modernos, que ~~no~~ tienen autoridad para formar uso, nos quieren quitar esta voz del género para aplicarla solamente á la especie y por cierto á la especie peor de todas ellas

(1-X-1838: 1).

Sobre cuál fuera esta especie y cuáles sus características parece que nunca hubo una opinión unánime y precisa. Sin embargo, en el artículo VI «De los requisitos que exige el teatro moderno y de su mucha importancia» del que firmaba como «El pobre diablo» se señalan una serie de rasgos cuya aparente confusión remarca el verdadero carácter a que aluden. El gacetillero se expresa de la siguiente manera:

...unos han dicho que era todo lo ideal y romanesco; otros por el contrario, que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico; cuales han creído ver en él la naturaleza en toda su verdad; cuales la imaginación en toda su mentira; algunos han asegurado que sólo era propio a describir la Edad Media; otros le han hallado aplicable también a la moderna; aquellos le han querido hermanar con la religión y con la moral; estos le han echado a reñir con ambas; hay quien pretende dictarle reglas; hay por último quien sostiene que su condición es la de no guardar ninguna  
(en *Eco del Comercio*, 5-II-1838: 1-2).

Tales oscilaciones, lejos de enmarañar la cuestión, aclaran los motivos de la controversia, sintetizan en dónde residió la mayor parte de las discusiones sobre el tema y, sobre todo, señalan los límites del término.

En primer lugar, tanto lo ideal y romanesco como lo escrupulosamente histórico pertenecen a un ámbito desconectado directamente con la realidad actual. Sobre todo, con la lógica seguida en la vida cotidiana. Ambientar en el pasado un drama, ateniéndose puntillosamente o no a una recreación histórica, exige seleccionar motivos claramente imperecederos, pues han de resultar atractivos a los contemporáneos si se pretende aguijonear su interés. En este sentido, tal conjunción de historicismo y universalidad contribuye, al mismo tiempo, a desvincularlos de hechos circunstanciales y pasajeros coetáneos con el espectador, y a apuntar e incluso subrayar tales hechos, si bien se concede al

receptor la tarea de asociación entre unos y otros<sup>3</sup>.

Por otra parte, una ambientación histórica distinta a la de su existencia cotidiana obliga al público, desde el principio, a un esfuerzo de «adecuación». Le persuade a no reclamar, como en las obras de época contemporánea, que sea el drama el que se amolde a los propios esquemas y la lógica propia, sino a autoexigirse salir de ellos, tratar de encontrar los propios del drama. En efecto, según podrá irse comprobando a lo largo de esta investigación, la lógica que impera en el drama romántico no tiene por qué seguir el modelo del comportamiento social de la época en que nació. Muchas veces tal lógica queda impuesta por las circunstancias tal y como se presentan escénicamente, de modo que la ambientación en el pasado sirve de «instrucción», contribuye a «predisponer» al público para que busque parámetros diferentes y llegue así a la comprensión del drama.

Los otros aspectos mencionados por «El pobre diablo», en el fondo se explican de acuerdo con el anteriormente visto. Cuando apunta que el romanticismo quiere reflejar la naturaleza de las cosas, se está hablando de esa universalidad de los motivos. Al romanticismo no le importa tanto mostrar la realidad que todos vemos, como la realidad que late pero es más difícilmente visible:

La esencia de la imaginación romántica consiste en crear lo que revelan las fuerzas invisibles y no hay otra manera de revelarlas, puesto que son inasequibles al análisis al análisis y a la descripción y sólo pueden ser presentadas en ejemplos particulares

(Bowra, 1972: 15-16).

Sobre su afiliación o no a «la religión» y a «la moral» —obsérvese que el articulista las determina, como contando con la existencia de una única religión y una única moral—, el romanticismo puede estar acorde con ellas, pero no según el modo de entenderlas en la época o la manera de vivirlas habitualmente en determinado contexto histórico, de ahí que también pueda tenerse por cierto que riña con ambas. Por último, el debatido tema de las reglas. Toda obra de creación las tiene, el drama romántico cuenta con las suyas, pero tampoco en este caso se identifican con las neoclásicas reputadas hasta entonces por válidas.

En conclusión, según este artículo, el romanticismo se aparta de las huellas marcadas por la realidad cotidiana, busca la esencia de la naturaleza, una verdad

---

<sup>3</sup> Todo ello facilita una adecuación de imágenes entre el mensaje del autor y el hecho tal y como lo conoce el público, pues el trabajo de relación y reconstrucción, a partir de los datos ofrecidos, queda en manos del receptor. Si el autor delineara y ofreciera una situación contemporánea, su dibujo podría dar lugar a múltiples detracciones, las de todos aquellos que apreciaran desajustes entre su propia imagen del suceso y la aprehendida a través de la representación. Cuando el autor presenta un suceso histórico a través de un motivo en él impreso y relacionable con otro acontecimiento contemporáneo, es este motivo el que resplandece. Por lo que concierne al «adorno» histórico, basta con que el autor cuente con la suficiente pericia para ofrecer datos clave válidos y conformes con las expectativas del público, y silenciar los que puedan provocar efectos disonantes.

última oculta<sup>4</sup> —adelantándose a las teorías psicológicas en pleno desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX y luego en el XX—, muestra una lógica acorde con tal naturaleza de las cosas y de ella resulta una moral y una religión, si bien distintas de las conocidas y respetadas o asumidas por la sociedad, y se amolda a unas reglas también dictadas por tal naturaleza.

No en vano los carteles que anunciaban los estrenos de muchos dramas románticos indicaban tratarse de obras en cuya concepción los autores se habían guiado de su sola inspiración. Ya Martínez de la Rosa, en sus «Apuntes del drama histórico», aboga por que en la cuestión del lenguaje y el estilo no se den reglas fijas, se dejen en manos del «instinto del genio» (vid. en ed. de Alonso Seoane, 1993: 306). El 23 de mayo de 1835, *La Abeja* anunciaba el *Alfredo*, drama original, donde

...el autor no se ha propuesto seguir en este su primer ensayo dramático otra regla que su propia inspiración, bien que sujetándola en lo posible a la verosimilitud teatral, así en el diálogo, como en la situación y en los caracteres, a pesar de ser puramente ideal, o más bien fantástico alguno de ellos

y todavía en 1849 se hablaba en los mismos términos:

...no encontramos en ella (la obra *Traidor, inconfeso y mártir*) otra cosa que la anarquía del genio, el descuido propio de la supremacía del talento, que en tan alto grado distingue al señor Zorrilla

(en *La Ilustración*, 3-III-1849: 16)

idea que conservaba Pi y Margall en la siguiente década, pues para él los poetas románticos eran «todos los que han escrito bajo la sola inspiración de su alma sin reproducir en el fondo ni en la forma los cantos de los griegos, llamados por antonomasia autores clásicos» (24-XII-1857), cita muy repetida por numerosos especialistas en el siglo XX<sup>5</sup>.

No debe perderse de vista, tampoco, cómo los mismos tópicos se distribuyen en obras que resultan muy distintas entre sí en virtud de ciertos detalles que sostienen la motivación, el porqué de los dramas, como el empleo de los espacios, de las acotaciones y otras didascalías, del tiempo, del móvil de un

---

<sup>4</sup> El deseo por alcanzar las verdades últimas es uno de los principios románticos bien investigados por Bowra —entre otros muchos— en lo que a los poetas románticos ingleses se refiere (1972: 21 y ss). Se ha dicho que los románticos fueron los descubridores del inconsciente, por concebir nuevas fuerzas actuando en su interior y porque para ellos la esencia de lo humano traspasaba la esfera de lo consciente y racional (Gras Balaguer, 1983: 36). Algunos críticos, como Punter, se han dedicado al estudio de este «inconsciente romántico» (1989).

<sup>5</sup> No cabe duda de que las teorías sobre la imaginación activa, sobre la fantasía, divulgadas y comentadas por los poetas ingleses y alemanes (Furst, 1969; Kermode, 1986; Wilson, 1959, etc), ejercieron influencia, al menos superficial, sobre los creadores dramáticos españoles.

héroe.

Y llegamos entonces a otro factor de sumo interés: la necesidad, en el momento del estreno y en las sucesivas reposiciones, de acompañar la expresión con el adjetivo «español» cuando se trataba de dramas «originales», no traducidos. Se trata de una cuestión tocante al concepto que muchos creían enmascarado bajo el adjetivo «romántico». El término parecía referirse a un tipo de drama importado de Francia<sup>6</sup>, traducido —o mal traducido— de alguna creación de románticos al estilo de Scribe:

Vinieron, pues, las composiciones romanticas; pero este jénero crecio, se estendio rapidamente y murio del mismo modo. Las creaciones de esta escuela deben su ser a la esageracion de los sentimientos, y nada violento puede costar larga vida. El romanticismo que nos transportaron allende los Pirineos, hizo tanto daño a nuestra revolucion literaria...

(en *El Clamor Público*, 31-I-1847: 4)

o, decía el articulista de *La abeja*

El jénero de dramas que ha reemplazado a este último en los teatros subalternos de Paris, y que impropriamente se ha denominado «romántico», porque se aparta, muchas veces gratuitamente, de todas las reglas

aunque se distinguiera de éste otro tipo de drama también importado de Francia y calificado de romántico, pero escrito por autores de la talla de Victor Hugo o Dumas:

...que es ya forzosa una verdadera revolucion literaria y que en materia de espectáculos teatrales nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas, como el drama grave, profundo, filosófico de la novísima escuela francesa, a cuya cabeza brillan Victor Hugo y Alejandro Dumas; y que no habiendo hecho conocer aún al público de Madrid nada de esta escuela, en medio del cúmulo de traducciones que por desgracia invaden todavía nuestros teatros, faltaba hacer la prueba esencial para conocer el rumbo que puede darse a la moderna escena española

(16-VII-1835: 1).

Romanticismo caracterizado comúnmente por las «inmoralidades», los crímenes y las inverosimilitudes, cuya gratuidad resultaba infamante para la crítica española, y de la que se acusó a *Alfredo* en su estreno, (por ejemplo en *Eco del Comercio*, 25-V-1835: 2). Sólo en casos muy contados se defiende que las que se tendrían por inmoralidades en la vida real, en los dramas del romanticismo español no funcionan exactamente como tales, sino como azares del destino inintencionados o como actos vividos con una conciencia distinta a la común de

---

<sup>6</sup> Puede consultarse el tercer capítulo del libro de Ilarraz (1985). El de Lamond (1988) resulta de cierta utilidad por comparar los argumentos de las obras en francés con los «vertidos» de las mismas al español, vertidos en los que se observan a veces variaciones sumamente curiosas.

los espectadores españoles, actos provenientes de una moral con una jerarquía de valores propia.

De ahí que, en seguida, se tratara de acuñar, por contraste, la expresión «género español» para signar un drama que, aun contando con las notas modernas, no perdía la tradición del teatro netamente español del Siglo de Oro y, además, tomaba sus motivos de la historia o las leyendas españolas:

Lo español será así, por supuesto, el justo medio tan ambicionado: un «género» —para usar la terminología de la época— intermedio entre otros dos igualmente extranjeros: el clásico y el romántico

(Caldera, 1988: 386)<sup>7</sup>.

Naturalmente, puede entenderse el apelativo como un parapeto ante la crítica que denigraba estos dramas de estética renovadora en ciertos puntos. Así, de «español» se signaron *Don Fernando el emplazado*<sup>8</sup>, *Mocedades del Pulgar*, *La corte del Buen Retiro* y tantos otros.

Sin embargo, no puede olvidarse que algunos dramas estimados dentro de este «género español», como los recién citados, desplegaban los mismos motivos y la misma estética que los románticos. Por eso se ha pensado aquí que quizás la expresión «drama romántico español» sirva para ajustar en mayor medida el concepto vinculado a las obras señaladas.

Todavía cabe la duda sobre la posibilidad de aplicar otra denominación como la más adecuada, la de «drama histórico», por la que Caldera se inclina (1988: 389-392; 450-499; 1990). También Navas Ruiz, por ejemplo, destaca que el teatro romántico se proyectó siempre hacia el pasado, se hizo histórico (1990: 129). Drama histórico no necesariamente ambientado —aunque, en la práctica, la casi totalidad de las obras sí lo estaban— en un momento de la historia española. Un motivo no desdeñable para aceptar el término es que el drama histórico iba a la vanguardia en lo que a reglas escénicas se refiere pues, según el modelo fijado por Martínez de la Rosa en sus «Apuntes sobre el drama histórico» ya dados a conocer en 1830, daba vía libre a los cambios de lugar y al tratamiento del tiempo, siempre y cuando quedaran justificados por las necesidades de la historia y de la trama (en ed. Alonso Seoane, 1993: 304-305<sup>9</sup>). Tal vez,

---

<sup>7</sup> Este estudioso recoge en el trabajo citado (1988: 387) un artículo de Gil y Zárate en el *Iris* (1841: 125) donde afirma la gran distancia que media entre el género español y el género romántico. En concreto, clasifica *Un monarca y su privado* dentro del primero.

<sup>8</sup> Aquí es español, puramente español cuanto se encuentra: lo son los caracteres, lo son los versos, lo son los sentimientos, lo es el drama, lo es en fin el autor. ¿Quién hasta ahora puede gloriarse como el Sr. Breton de haber arrojado de sí las reminiscencias de ese ominoso y calumniador sistema, de ese espíritu disolvente, antinacional y antifilosófico que domina el teatro moderno?

(«A.D.», 1837: 221).

<sup>9</sup> Casi todas las ediciones de Martínez de la Rosa recogen estos «Apuntes». Alonso Seoane, además, anota y comenta los puntos tratados en su edición de *La conjuración de Venecia* (1993: 81-84).

en efecto, mereciera la pena establecer una equivalencia entre estos dramas históricos y los dramas románticos, por considerar a aquéllos un subconjunto de gran entidad, tanto por número como por calidad, dentro de éstos<sup>10</sup> —aun cuando no siempre cuenten con las técnicas de espectáculo y la estructura de los dramas románticos *stricto sensu*—. Muchos de ellos, como se tendrá ocasión de observar, van a catalogarse dentro de los que aquí se llamarán «dramas románticos españoles». Pero no pienso que puedan incluirse todos, por las razones que expongo a continuación.

La primera de ellas es que la adopción de este nombre en la investigación aquí abordada contaría con múltiples problemas: en todo el siglo XIX no dejaron de escribirse y representarse dramas históricos y hasta podrían considerarse, en parte, herencia neoclásica. De hecho, muchos dramas que tomaban como modelo, en algunos de sus componentes, la tragedia antigua y acoplaban algún que otro elemento «moderno» eran históricos, pero sólo forzando las cosas podrían incluirse entre los románticos. Entre ellos se cuentan algunos de Zorrilla, casi todos los de Gómez de Avellaneda y gran parte de los de José María Díaz, por ejemplo:

El drama antiguo era la comedia de Calderon; de esta y de la tragedia antigua nacio el drama moderno: a este género pertenece *El rey loco*, última produccion del fecundo Zorrilla

(en *El Clamor Público*, 31-I-1847: 4).

---

<sup>10</sup> En opinión de Galdós, los poetas del XIX habían producido algunos dramas históricos, pero pocos, circunstancia que atribuía o bien a la escasa respuesta del público, o a que los buenos dramaturgos acababan dedicándose a la política; señalaba *La conjuración de Venecia* y *Guzmán el Bueno* obras de mérito y a sus autores talentos privilegiados, pero ni aquéllas ni éstos podían ponerse a la altura de Schiller. Galdós consideraba el drama histórico «una escuela, un desprendimiento del romanticismo», de la que Schiller era su padre y Dumas, Delavigne y Scribe cultivadores suyos en Francia, frente a Victor Hugo, en cuyas obras el componente histórico sólo era un disfraz para agigantar las escenas y los caracteres (1923, v: 50; 104). Sobre este último punto en su relación con el drama histórico español, puede ofrecerse un artículo publicado en *El Mensajero*, buen ejemplo de lo que la crítica pensaba en la época respecto a muchos dramas subidos a las tablas:

Eres literato y dramaturgo, y te entra la comezon de componer un drama historico que te clasifique entre los autores estudiosos y concienzudos que se llamen celebridades literarias, y tambien rapacidades literarias (...)

Las historias se sacan de la vida misma, un episodio que cuenta la lavandera, y que le sucedio con un pañuelo que encontró en la ropa sucia de un señor y que lavó y planchó y entregó a la señora de la casa, y no era suyo.

Toma un rey y una reina, el rey hace infidelidades a su pais y regalos a una dama. La lavandera es un rico diamantista encargado de componer unas alhajas. Este las presenta á la reina por equivocacion. La reina arma un escandalo al rey: el rey no le da de bofetones porque esto seria muy *ordinario*; pero le prepara un veneno ó le da una puñalada: viene el hermano, mata al rey, le destrona, ocupa su lugar y la hermana que no ha muerto del golpe del acero se casa con un lacayo á quien amaba con remordimientos.

Abre una biografia cualquiera y busca un nombre de rey y uno de reina conocidos por todo el mundo, aplícalos a tus personajes, ponlo en escena, preséntalo al instante, sin dejarlo enfriar, y ya tienes un drama histórico

(5-VI-1840: 1).

Incluso existían quienes, en la época, hallaban relación estrecha entre drama histórico y «tragedia moderna». Enrique Gil, en un artículo sobre el teatro del momento, incluye dentro de los más laudables intentos de la «escuela moderna», junto con *Don Álvaro y Doña Mencía*, la comedia recientemente estrenada en aquellas fechas *Cada cual con su razón*, para terminar diciendo:

De intento hemos dejado de hablar en este artículo de los felices ensayos hechos también por nuestros autores contemporáneos en el drama histórico ó tragedia moderna, pues siendo tan diverso este género por su índole particular...

(5-XI-1939: 348-349).

Si, para salir del atolladero, se escogiera la expresión «drama histórico romántico» de nuevo habría que precisar exactamente en qué atributos concretos se basa tal denominación. Por otra parte, en la época se estimaban géneros distintos:

Sucedieron al romanticismo el drama histórico y la comedia dramática y de costumbres. Aquí es donde parece que el gusto del público se fija hoy

(en *El Clamor Público*, 31-I-1847: 4)

y no faltan críticos, como Picoche, que distinguen drama histórico y drama romántico (1980: 10), opinión a la que me adscribo, al menos en la presente investigación. Y esto, principalmente, por dos motivos, referidos a las dos posibles acepciones del término «histórico»: a saber, drama histórico en cuanto ambientado en un momento del pasado y drama histórico en cuanto basado en algún hecho que por su importancia se ha considerado de interés en la historia de un país.

Para resumir esta última acepción que es la que, sobre todo, he ido desarrollando hasta ahora, los dramas históricos de la época del romanticismo no contaban todos con los rasgos más específicos de los dramas románticos —que detallaré después—. De acomodarme a este planteamiento inicial, habría tenido que analizar los más de seiscientos dramas cuya sola lectura y anotación de características, muchas no confluyentes, parecía exigirme sucesivas clasificaciones que permitieran acercamientos a un tiempo globales e individuales, tarea muy atrayente para mí y hasta conveniente, pero innecesaria para el objetivo primordial de este trabajo. Además, según esta acepción, ¿entraría en esta investigación un drama eminentemente romántico como *Don Álvaro*, por apelar sólo al caso más conocido? Parece claro que no. Incluir, por tanto, el término «histórico» en este sentido me habría impedido estudiar dramas esenciales de la época romántica. Dado que se trataba, esencialmente, de acotar lo más posible el campo de trabajo, y dado que existen suficientes muestras de dramas —y en un número manejable, pues no llegan al centenar— que podía denominar «románticos españoles», de rasgos convergentes con los de los dramas románticos más estimados desde siempre —basados o no en hechos de trascendencia histórica— he visto excusado hacer uso del adjetivo.

Por lo que respecta a la otra acepción, «histórico» en cuanto a la ambientación temporal, la cuestión es que desde el siglo XVIII, y esta regla perduraba a mediados del XIX, toda obra con intención de pertenecer a un género «serio» o



«alto», debía estar ambientada en un momento del pasado<sup>11</sup>, más o menos lejano. Muchos dramas románticos franceses y sus consiguientes versiones españolas subidas a las tablas habían roto esa norma, de ahí que, tal vez por contraste, el drama romántico español se llamara «histórico», lo que, además, parecía ser marca de prestigio frente a la comedia o a ese drama con visos de comedia, también ambientado en el día<sup>12</sup>. De ahí que, desde esta acepción, se considere el término «histórico» de por sí adscrito al drama romántico español. Sólo en alguno de los dramas que aquí se estudian coincide la época con la del espectador: *Elena*, *Una falta* (1850), *Una noche de máscaras* (1839) o *Un poeta y una mujer* (1838), pero debe tenerse en cuenta que José María Díaz pretendía en esta última obra homenajear a Larra y reproducir circunstancias en su esencia semejantes a la desesperación amorosa romántica que pudo atribuírsele desde muy pronto. Larra muerto era historia, un drama que lo recordara era un hoy que miraba al ayer<sup>13</sup>. Los motivos y las técnicas de *Una noche de máscaras* y de *Una*

---

<sup>11</sup> Recuérdese que tal norma regía también en la ópera seria: la propia *Traviata*, ya en el año 1853 —en España en 1855—, no pudo representarse con trajes del día aun cuando el tema y ciertos motivos —la enfermedad de la protagonista, tuberculosis, o el tipo de conflicto por ejemplo— eran de plena actualidad, e incluso alguno de los personajes que habían servido de inspiración vivía en el momento de su estreno. Sólo a finales del siglo XIX pudo empezar a subirse a escena tal y como había sido ideada, si bien, este modo ya pertenecía también al «pasado», a cuarenta o cincuenta años antes (Cfr. Mila, 1984: 165-173). Entre los dramas que se tienen en cuenta en esta investigación, también parece que en algunos casos sucedió algo semejante. En el anexo dedicado a las ediciones y manuscritos se observa que *Adolfo* sufrió una transformación de este tipo al preparar su montaje.

<sup>12</sup> Por ejemplo, en el estreno de *Elena* se señaló que Bretón no había sabido renunciar a sus «tics» de comedia: «Son superiores las escenas puramente cómicas desde el segundo acto al resto del drama (...). Pero diremos sí que en nuestro entender se conoce que el autor no está en su terreno» (en *El Observador*, 25-X-1834: 4).

<sup>13</sup> No obstante, quiero dejar claro que se trata sólo de una cuestión de ambientación «externa», no de contenido. Baste aludir a la repetida afirmación de Picoche:

Un hecho me parece indiscutible y lo he demostrado ya varias veces: la mayor parte de los dramas románticos españoles, hasta cuando se sitúan en épocas remotas, son en realidad dramas contemporáneos.

Pone dos ejemplos claros, la *Elena* de Bretón y el posterior drama, del mismo autor, *Don Fernando el emplazado*:

La única diferencia entre ambas obras es que en el primer drama la contemporaneidad es obvia y en el segundo, hay que hacer un esfuerzo de actualización que a nosotros no resulta tan fácil como a los espectadores del momento. Pero, en realidad, las alusiones del drama histórico son más políticas que las del drama contemporáneo

(1982: 35).

Honour observó lo mismo en lo que concernía a la pintura histórica del romanticismo aunque teniendo en cuenta que el recurso ya se había empleado anteriormente (1989: 206-208).

De modos modos, la asociación requería del concurso de un espectador enterado, fuese cual fuese la intención del autor. Por otro lado, debe establecerse una distinción entre la forma y el mensaje. Cuando se habla del drama histórico del romanticismo, sin excluir el análisis del mensaje —dirigido a los contemporáneos fundamentalmente— se habla, sobre todo, de este aspecto en cuanto recubrimiento formal.

*falta*, excepto en su ambientación actual, no se distinguían de las románticas, como se tendrá ocasión de comprobar, aun cuando guardaran cierta relación con dramas franceses traducidos, como *Antony*, que podríamos llamar «tragedias de salón».

Aunque no es el propósito hacerlo aquí, un análisis del empleo de la historia en los dramas románticos seguramente traería como conclusión la certeza de que los autores buscaban *recubrimientos* históricos del espíritu que quería transmitirse en los dramas: hombres de la historia famosos o destacados como extraordinarios que hubieran visto frustrados sus anhelos más profundos tras su derrota en una lucha contra poderosos principios de la sociedad o de la naturaleza, principios considerados, de algún modo, inamovibles; por eso muchas veces se les suponía algún desengaño de este tipo —Alfonso *el casto*, fray Luis de León<sup>14</sup>—, si la historia no hablaba de ello, o se atribuían causas de esta especie a frustraciones morales o físicas sufridas, atribuciones que provocaron numerosas amonestaciones por parte de los críticos contemporáneos, la mayoría de los cuales rellena sus columnas periodísticas con anotaciones sobre la propiedad o impropiedad con que los autores recurren a la historia.

Pocos autores midieron las posibilidades tanto como Martínez de la Rosa en su *Aben Humeya* o en su *Conjuración de Venecia*, aunque no faltaron quienes se acogieron, como él, a un momento histórico apto para la creación de personajes de pura invención que pudieran haber protagonizado historias románticas, sobre todo momentos de confrontación entre los gobernantes y un grupo de nobles, una conjuración o una rebelión popular. Era lógico que estos protagonistas esgrimieran una ideología acorde con el romanticismo y se comportaran también de acuerdo con ella: *Adel el Zegrí*, *Adolfo*, *Amor de padre*, *El encubierto de Valencia*, *Mali*, etc.

Fueron muchos dramaturgos los que eligieron como motivo motor un principio, una ley, una institución de tiempos pasados que marginara o que obligara a determinados seres humanos. El héroe romántico protagonista era uno de esos marginados u «obligados» que luchaba contra o se oponía a tal principio establecido, lo que desencadenaba su fracaso final<sup>15</sup>. El acierto o falta de él residía en encontrar uno de esos principios establecidos fuertemente en una época, prácticamente inamovible, lo que convertiría en verosímil el desenlace trágico y en héroe realmente fuerte y valiente —por tener la osadía y la energía de enfrentarse a algo así— al protagonista. Hartzenbusch lo encontró en la inquisición, y el público lo aplaudió durante muchos años. Otros tomaron motivos más comunes, como las leyes y costumbres en torno al amor y el matrimonio, y

---

<sup>14</sup> La historia era la piedra de toque de los críticos cuando reseñaban los dramas. Jacinto de Salas y Quiroga, al hablar de *Fray Luis de León* sobre todo arremete, con respeto siempre, contra el apartamiento de la realidad histórica en la figura de fray Luis, y a esto dedica las tres cuartas partes de su crítica (20-VIII-1837: 7-8). En el mismo sentido iba dirigida la reseña del *Semanario Pintoresco* (27-VIII-37: 270).

<sup>15</sup> En realidad, el teatro romántico como género se encontraba en las mismas circunstancias, literariamente, que este tipo de héroes. Más adelante se insistirá más en esta idea.

se escribieron *Alfredo*, *Amor venga sus agravios*, *La baltasara*, *La comedianta de antaño*, *Deudas de la conciencia*, *Elvira de Albornoz*, *Doña Jimena de Ordóñez*, *El paje*, *Samuel*, *El trovador*, *Doña Urraca*<sup>16</sup>.

También existían leyendas, algunas de ellas sin avales documentales, sobre algunos personajes o hechos históricos que, de por sí, encajaban perfectamente en el molde romántico: el misterioso personaje del pastelero de Madrigal y su posible relación con el rey don Sebastián, el rebelde Masanielo, la tragedia de los amantes de Teruel, de Macías o de doña María Coronel, los amores imposibles de Garcilaso de la Vega —aunque muy criticado en su modo concreto de llevarlo Larrañaga a la escena— o los del conde de Villamediana unidos a las oscuras circunstancias de su muerte.

Por otra parte, cabía la posibilidad de ofrecer una explicación «romántica» a hechos históricos discutibles, como la maternidad de don Juan de Austria, imputada a una dama inocente según el drama de Escosura, o los motivos de la caída de Álvaro de Luna. A otros no hacía falta más que exponer la tradición histórica tal cual y hacerles hablar con un lenguaje romántico, asignar a sus acciones o situaciones motivos románticos, como a Vellido Dolfos, al conde don Julián, a Raquel —la judía amante de Alfonso VIII—, al infante don Carlos, a don Fernando *el emplazado*, a don Juan Pacheco, o a la ambivalente figura del rey don Pedro. Desde luego, no faltaban autores que parecían tomar al azar un personaje conocido por la historia para inventar un drama romántico en torno a él o a un lance suyo, como debieron hacer los autores de *Simón Bocanegra*, *Doña Urraca*, *García de Paredes*, *Mocedades del Pulgar*, *El rey monje*, *Rosmunda*, *El gran capitán*, *El rey don Pedro I y los conjurados*, *La baltasara*, *La comedianta de antaño*, *Don Francisco de Quevedo*, *El fénix de los ingenios* o como se acusó de haberlo hecho a Gil y Zárate en *Carlos II el hechizado*.

En principio, probablemente el listón de los autores estaba en encontrar en la historia española a quienes hubieran encarnado efectivamente el esqueleto romántico para que funcionaran, dramáticamente, a modo de MITOS de la escena. De alguna manera, esta actitud de apoyarse en elementos prestigiosos de la cultura española revela un intento de «universalizar» el canon o *mito* romántico mediante una ratificación de su antigüedad, continuidad y existencia histórica.

No obstante, según la expresión elegida «drama romántico español» aún podrían tal vez tener cabida aquellos dramas históricos (*Doña María de Molina* o *La jura de Santa Gadea*, por ejemplo) que despliegan algunos motivos y técnicas románticos, aunque carentes de aquella «unidad» que vamos repitiendo como necesaria, sin terminar de explicar en qué consiste.

Una posible medida para salir del problema podría residir en acogerse a otra denominación, «drama trágico del romanticismo español», empleada con mayor o menor frecuencia durante el período romántico. «Drama trágico» fue como un

---

<sup>16</sup> Al igual que en muchos de estos dramas, en *Don Álvaro* éste es un motivo motor, que aparece en el engranaje con otros varios que conforman la acción. El protagonista, por otra parte, es un *indiano*, por tanto pertenece al conjunto de héroes «marginados».

periodista, en su reseña del estreno publicada en *El Correo de las Damas* (n.º 20, 28-V-1835: 157), nombró el género al que pertenecía *Alfredo*<sup>17</sup> y así también se calificó *Elvira de Albornoz* desde *El Jorobado* (26-V-1836: 2). Lo mismo sucedería, años después, con respecto a obras conceptuadas siempre de «dramas románticos»:

El triunfo completo que han alcanzado cuatro de los dramas últimamente presentados y en los que se advierte una entonación parecida, un giro semejante es el dato que para juzgar tenemos: *Guzmán el Bueno*, *El zapatero y el rey (segunda parte)*, *Sancho García* y *Simón Bocanegra*, mas puntos de contacto presentan con la tragedia que con lo que hemos convenido en llamar drama: trágicas son sus mas bellas escenas: trágico el fin, trágico hasta el metro que mas abunda en los cuatro: y el público ha celebrado con entusiastas aplausos estas creaciones que se han repetido considerable número de noches

(en *Eco del Comercio*, 25-I-1843).

El prólogo que Hartzenbusch redactó con motivo de la publicación de las obras escogidas de García Gutiérrez, ya en 1866, denominaba tragedias o dramas trágicos a las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Zorrilla, José María Díaz, Joaquín José Cervino, por ejemplo. Líneas más abajo empleaba el término drama-tragedia a la hora de catalogar obras como *Guzmán el bueno*, *El conde don Julián*, *Sancho García*, *Don Juan Tenorio*, *Las guerras civiles*, *El hombre de estado*, *La locura de amor*, *El paje*, *El rey monje*, *El trovador* (1866: XVII-XIX).

Pero también se entiende que el término puede llevar a confusión, a hacer pensar en una superposición de géneros, según me ha sugerido el profesor Caldera personalmente, idea que le agradezco. Por eso y puesto que van a explicarse lo suficiente los criterios de selección, se ha preferido seguir utilizando el término «drama romántico español» para cada uno de los elegidos en virtud de los rasgos que se apuntan a continuación.

---

<sup>17</sup> Entre otras, también se denominó así a *Los hijos de Eduardo*, obra de Delavigne en versión de Bretón de los Herreros (*Revista Española*, 7-X-1835: 1).

### 0.2.2.2.— *Cumplimiento del principio de convergencia: unidad de los atributos que conforman el drama romántico español*

A \* *El drama romántico como expresión de la frustración del anhelo o de las expectativas del héroe*

La expresión «drama romántico», denota pero, sobre todo, connota una obra dramática que admite la inserción tanto de elementos cómicos como trágicos, costumbristas e históricos —conforme a una concepción de la realidad subyacente—, con un desenlace que supone un choque de las aspiraciones con la realidad, un final donde se manifiesta la imposibilidad de alcanzar lo deseado, el desmantelamiento de las esperanzas o los ideales del héroe. Como ha expuesto últimamente Navas Ruiz en su estudio preliminar a *Don Juan Tenorio*:

Nota común a todas estas producciones u otras aparecidas de menos trascendencia y calidad es la negatividad. De alguna manera, ya en la vida como Larra, ya en la literatura como don Álvaro, los personajes son víctimas cuyo fin es una muerte desgraciada, violenta, horrible. El destino es implacable y ciego; las venganzas, tremendas y sangrientas; la autoridad, infranqueable y primitiva; el amor, imposible y destructor

(1993: XXIII)

o Blecua en el suyo sobre *Don Álvaro*<sup>1</sup> o Caldera en su última introducción a este drama, cuando entiende que «Rivas interpreta —llevándola hasta sus últimas consecuencias— esa sensación de fracaso universal que latía en toda alma romántica» y añade que la pieza iba a dejar su huella, directa o indirectamente, en casi todos los dramaturgos en piezas históricas o pseudohistóricas «en las que comparecen nobles seres destinados al papel de víctimas de la maldad humana o de la adversidad del destino, o amantes infelices que no pueden coronar su sueño de amor, en tanto que la muerte está constantemente al acecho» (1994: XXI), donde «el yo valiente, abnegado y misterioso, al tiempo sabe luchar y enfrentarse con el mundo que le oprime, aunque al final queda como víctima y sucumbe trágicamente» (Conde Gargollo, 1983: 148):

... en el teatro drama-romántico hay siempre compendiados el misterio y la pasión fatal; la heroína y el héroe; los condicionamientos o circunstancias ambientales que generan un destino fatal eslabonado a la desgracia; el *ego* romántico inquisidor de su propia felicidad que jamás la encuentra; la pasión terrena que le enerva y le consume en fantasías oníricas

(Conde Gargollo, 1983: 145).

---

<sup>1</sup> Blecua recuerda que todavía en el Diccionario de la lengua en la edición de Ibarra de 1791 se definía drama como «una representación en que se introducen, o fingen, personas, en la que hacen o imitan, o las costumbres populares, y entonces se llama comedia, o de las personas ilustres, y se llama tragedia». Para los románticos, continúa el crítico, el término, lo mismo que había sucedido con el de «tragicomedia» en España, venía a llenar la casilla de las definiciones clásicas y neoclásicas que la comedia y la tragedia habían dejado vacía: la casilla de la vida, o mejor, de la vida *truncada luctuosamente*, con lo que volvía a sus raíces hispánicas (Blecua, 1988: XX).

No difiere esta línea de comprensión —que recoge, en realidad, la opinión de toda una tradición crítica— de la compartida por *El pobre diablo* en el artículo antes citado

El estado del mundo, que pierde la alegría por adquirir experiencia, hace que a nuestros ojos los escritos tristes y los cuadros de dolor hagan mas impresion, conmoviendo nuestros afectos, **y así llamamos buen drama al drama fatal, terrible, pavoroso, y que sin decaer de lo sublime desgarrar los corazones**  
(en *Eco del Comercio*, 5-II-1838: 1-2).

En efecto, considero éste un eje esencial del drama romántico español, cuya manifestación se cumplía con motivos centrales diversos, como se va a ir ejemplificando.

#### a) Motivo del amor erótico

Hartzenbusch debía tener conciencia de todo lo anteriormente dicho, pues puso en labios de su Isabel el desgarró romántico en una primera versión de *Los amantes de Teruel*, para eliminar la referencia explícita en la versión última, cuando trataba de arreglar el drama conforme a un gusto más ecléctico: Isabel, en 1837, responde a su madre cuando ésta le aconseja calma:

ISABEL. ¡Sosegar! ¡Amad veinte años, amad toda la vida, vivid sólo con la esperanza del logro de un amor legítimo; perded de un golpe todas las ilusiones de la vida y del alma; conoced que habéis amado a un traidor, un alevé, y sosegaos, y tranquilizaos!

(Acto III, esc. 4; 1980: 149)

mientras que en 1849 suaviza lo borrascoso de las exclamaciones hasta convertirlas, quizás, en un susurro, como si Isabel hablara consigo misma:

ISABEL. ¡En esto paran aquellas  
ilusiones de ventura  
que alimentaba risueña!  
Conmigo nacieron, ¡ay!...  
se van, y el alma se llevan  
(Acto II, esc. 12, 1980: 252).

Igualmente, Marsilla desciende en su turbulencia:

MARSILLA. ¡Perder mis tesoros al tocar la dicha!  
(Primera versión, Acto IV, esc. 2; 1980: 178).

MARSILLA. Ya lo sé. Llegué tarde. Vi la dicha,  
tendí las manos, y voló al tocarla  
(Segunda versión; Acto IV, escena 7, 1980: 291).

Hartzenbusch, no obstante, estaba atenuando el romanticismo en su vertiente «verbal» pero lo mantiene e incluso lo remarca en el componente lúdico

y un buen ejemplo lo constituye el desenlace, donde Isabel, que moría cayendo encima de Marsilla en la versión primitiva, en la última no consigue siquiera alcanzar a tocarle antes de caer:

*(Dirigese adonde está el cadáver de Marsilla; pero antes de llegar, cae sin aliento con los brazos tendidos hacia su amante)*

(Acto IV, esc. 11; 1980: 299).

Uno de los elementos románticos también esenciales en el tenido por primer drama romántico, *La conjuración de Venecia*, es la solución feliz pendiente de un hilo... que acaba por romperse. Ahí está el drama romántico: el convencimiento de que las desgracias del destino no carecen de arreglo, la seguridad de que la falta de correspondencia entre la realidad oculta de las cosas y las circunstancias adversas es injusta, que éstas no pueden atribuirse a fallos conscientes del héroe ni la heroína, la certeza de que si salieran a la luz esas verdades ocultas resplandecería el merecimiento del héroe para ser feliz, para lograr sus deseos. Y que siempre, por una cuestión nimia, por una desincronización de tiempos o de detalles la conclusión esperada se torne imposible, esquema que se repite en *Don Álvaro*, en *Amor venga sus agravios*, *Doña Jimena de Ordóñez*, en *La aurora de Colón* y en otras muchas obras. Incluso cuando los obstáculos se allanan, el destino trágico o el desenlace de frustración para el héroe permanece irrevocable: *la baltasara* descubre la nobleza de su sangre y, por lo tanto, parece que podrá tener lugar su unión legal con don Juan, que la ama, pese a la renuncia a casarse con ella debido a haber ejercido como actriz. El propio marqués, padre de la joven, estima excesivamente rigurosa su decisión de encerrarse en un convento. No obstante, don Juan se casa con Inés mientras *la baltasara*, en efecto, toma el velo:

BALTASARA. Cúmplase esta espiación;  
que para hacer mi existencia  
feliz, tengo la conciencia,  
un padre... y mi religion!  
(1852: 89).

En *Fray Luis de León*, el amor imposible de don Luis por Elvira, irrealizado pero no irrealizable, se trunca por no más que una demora; su amor ha de oponerse a la familia de la parte femenina y lleva al derramamiento de sangre de un miembro de la misma; su fuga no se realiza en parte por la indecisión, o la tensión entre deberes, en la heroína; el convento, a donde acude don Luis para expiar lo que considera su falta, acarrea la separación final, pues Elvira llega con el permiso de su hermano para casarse con don Luis y encuentra a éste ya fraile. En *Garcilaso de la Vega* Leonora, la amada del poeta, está casada aunque también desde antiguo corresponde a Garcilaso. El desarrollo de la intriga la conduce a los pies del emperador para solicitar el divorcio del duque, su esposo. Pero el desenlace implica el destierro del héroe al Danubio —en pena de haber atentado contra el honor de la dama— y la reclusión de ella en un convento de Niza, lo que supone también la separación perpetua de ambos. Un desarrollo en algo similar se produce en *Mocedades del Pulgar*, aunque en este caso el joven que da título al drama no es correspondido en calidad de amante por la doncella, prima suya, a quien se ve en la obligación de vengar. Para el enamorado con la fortuna de la

correspondencia el raptarla supondrá como castigo obtener su mano sólo nominalmente: la dama preferirá recluírse también en un convento al día siguiente de la boda.

En un dramita tan breve y olvidado como *El bastardo de Monteflor* se observa un esquema semejante: Leonel, el bastardo, replica así al que le dio la vida «Y ¿quién os mandó dármela? ¿Quién os pedía una existencia de oprobio, un nombre de deshonor y de vergüenza? (...) ¡Cúmplase en mí el horrendo destino de mi familia!» (1864: 284-285). Leonel raptará a doña Sol, se aliará con Aben-Lentin para tomar Arjona, asesinará al obispo que acude a reconvenirle, pero finalmente todas sus esperanzas quedarán frustradas al ser condenado a muerte, previa desposesión de títulos y territorios.

Algo semejante puede decirse de *Rosmunda*. Aunque según Martínez Villergas en el momento del estreno alguien dijo que con tal obra se había introducido un género enteramente nuevo, lo que significaba que el autor de tal afirmación no quería admitir como romántico este drama, en realidad se encuentran en él varios elementos conectados con tal corriente literaria: la imposibilidad del amor entre los protagonistas, por matrimonio del supuesto Alfredo (Enrique II) con Eleonora; el desconocimiento por parte de Rosmunda de la auténtica identidad de su amado hasta el momento en que se persona en su casa la reina y, sobre todo, el desenlace, con la promesa de reencontrarse en el cielo<sup>2</sup>. Otros motivos,

---

<sup>2</sup> Personalmente, encuentro en algunos momentos algo que tiñe en general las obras de Gil y Zárate y es su presencia en tales diálogos, su manipulación de los mismos para obligar a los personajes a decir lo que él desea. Martínez Villergas reprochó el último verso del drama como un ripio «de palabra y de pensamiento»:

La pregunta «¿Nos amaremos?» es un ripio, porque carece de objeto en la situación. La respuesta «Sí» es otro ripio, porque es el complemento de la pregunta intempestiva. La segunda pregunta «¿Dónde?» es un ripio atroz, porque para los que prometen amarse, el lugar es indiferente, y estoy seguro de que los amantes de la Rosmunda son los primeros y serán los últimos que hayan tenido o pueden tener en adelante la peregrina ocurrencia de preguntarse el paraje donde deben amarse. «En el cielo» es el ripio por excelencia, el padre de los ripios, porque sólo tiene por objeto disculpar el violento desenlace de la obra, y la falta de recursos en el autor que pudo fácilmente dar un giro más dramático a la peripecia teatral sin recurrir a un estribillo que va rayando en monotonía

(1854: 120).

En realidad la motivación de tal verso me parece que se halla en el empeño del autor por dar ese mensaje. Dado que no se trata de una narración, no puede introducirse él mismo y declarar que Rosmunda y Enrique no volverían a verse hasta después de la muerte. En realidad más que un diálogo entre Rosmunda y Enrique la aclaración que supone el verso parece una respuesta de Gil y Zárate a la posible pregunta que podría plantear el público, aparte de colorear de romanticismo un desenlace que empareja a los personajes conforme a la moral y al deber. Como un ejemplo más de amor romántico, niega la posibilidad de unión física y traslada a otra vida y por lo tanto a otras dimensiones el goce con la presencia permanente del objeto amado. Por otra parte, el recurso de la pregunta ripiosa para conseguir que el interlocutor exponga el pensamiento que en realidad persigue el autor —en este caso el denigrado «¿Dónde?» para que Rosmunda diga «En el cielo»— se repite en otras obras de Gil y Zárate, como propio de momentos donde resulta difícil que el personaje por sí mismo aclare, sin auténtica necesidad, lo que el autor quiere.

De todas formas, Martínez Villergas fue duro en extremo en 1854 con un detalle que



algo secundarios pero también muy manejados en el drama romántico son el encierro de Rosmunda por un lado y el brebaje que hace pensar a Enrique, en un primer momento, haberla hallado muerta. Puede oponerse, no obstante, un triunfo del deber sobre los sentimientos, que parece incardinar la obra en un neoclasicismo del que Gil y Zárate nunca se sobrepuso. Pero tal herencia neoclásica, aquí, se tiñe de romanticismo por la manera de llevarse a cabo escénicamente. Por otro lado, la demostración de que no son fuerzas procedentes de otros personajes las que impiden la unión de los amantes en el drama romántico aquí se manifiesta porque, con independencia de la ira provocada en quien puede considerarse el mayor oponente, la reina Eleonora, Rosmunda también se niega a tal unión una vez conocida la auténtica situación. En realidad los verdaderos oponentes son ciertos elementos, muy claros, de la ideología de los personajes, principios de la sociedad estimados inamovibles<sup>3</sup>.

La habilidad de Escosura para delinear distintos caracteres confluyentes en una acción común sin descuidar el camino personal e independiente de cada uno dentro de la misma se distingue del individualismo propio del drama romántico donde destaca y casi únicamente se enfoca el papel del protagonista en el drama. Esto, que de algún modo quiso verse como un defecto «...la misma perfección con que están dibujadas las figuras hace que todas resalten igualmente en el cuadro» (en *Semanario Pintoresco Español*, 10-XII-37: 389) personalmente me parece un acierto, una manera de amalgamar tradición y modernidad, de saber incardinar las obras dentro de la tradición teatral española sin renunciar al estilo de su propio tiempo. El héroe romántico en los dramas de Escosura es mostrado en el conjunto del ambiente, de todo un mundo creado por el autor, sin primeros planos.

En *Bárbara Blomberg*, donde el título señala sólo al personaje eje de varios elementos combinados, Roberto ocupa el puesto de héroe romántico y cuenta con

---

Gil y Zárate había modificado ya incluso en el propio año 1839. Tanto en la edición de esta fecha como en la de sus obras escogidas de 1850 el desenlace que aparece es el siguiente:

ENRIQUE. ¿Nunca volveré á verte?

ROSMUNDA. Sí.

ENRIQUE. ¿Dónde?

ROSMUNDA. En el cielo.

<sup>3</sup> Otro dato a favor del romanticismo de este drama es la opinión de Bretón de los Herreros, quien escribió que «...con formas casi tan sencillas como las de la tragedia llamada clásica, encierra tanto movimiento en su acción y tan enérgicas y encontradas pasiones como pueden apeteer los apasionados al género *romántico*». Y añadía: «Manifiesta el Sr. Gil su conocimiento del corazón humano, y sobre todo de los medios de interesar, de conmover y de arrancar aplausos al espectador» (1839: 149). Caldera recuerda un estudio de S.A. Stoudemire —«A spanish Play on the fair Rosamond Legend» in *St. in Phil.* XXVIII (1931: pág. 325 y ss)— que encuentra esta obra inspirada en una tragedia representada en París en 1826, y de la que era autor Bonnechose, pero transformada en comedia lacrimosa (1974: 144). Entiendo que, en efecto, pueden señalarse rasgos que avalen su opinión y no merece la pena negarlos. Gil y Zárate pudo verse influido tanto por ese género como por las traducciones de dramas franceses, pero aquí sencillamente interesa resaltar los muchos elementos de romanticismo que en él se observan, sobre todo en los otros componentes del espectáculo que se verán en páginas siguientes, relacionados con el tema y la trama.

todos los ingredientes imprescindibles para desempeñarlo: su situación de rebelde y proscrito, su amor imposible por Bárbara, su temperamento apasionado capaz de saltar todas las normas con tal de cumplir los dictados de su propio juicio, para acabar con su suicidio. El amor imposible por Bárbara queda expuesto por ella misma en la segunda conversación que mantiene con el héroe en escena:

Soy católica, Roberto.  
 Católica moriré;  
 y tú, abjurando mi fe  
 a entrambos dos has muerto  
 (Acto II, esc. VI, 1843: 20).

y se confirma con el suicidio final de Roberto, quien se da cuenta demasiado tarde de que la mujer que creía traidora era fiel y leal<sup>4</sup>.

*La corte del Buen Retiro*, drama del que Caldera dice haber intentado la fusión del romanticismo indígena con el francés (1974: 141), contiene vetas incuestionables de teatro áureo (Varela, 1948: 198) que no habían de suponer, en principio, un distanciamiento de la «escuela moderna». Los teóricos y críticos del momento concordaban casi siempre en que la nueva escuela no debía romper con la tradición de «nuestro» mejor teatro y los excesos del romanticismo que más les incomodaban solían atribuirse a la influencia francesa. Románticos o no, los críticos reclamaban dramas de corte, de espíritu nacional, rasgos que Sartorius (8-VI-1837: 3) encontró en éste. Por otra parte, también en él se da la destrucción de un anhelo-utopía romántico, encarnado en el amor imposible del conde de Villamediana. En él habríamos de ver representado al héroe romántico; en efecto, cuenta con los rasgos fundamentales: la rebeldía ante lo establecido, el anhelo por algo que le está prohibido, la utopía, para concluir con la imposibilidad de alcanzar el bien deseado y con su muerte. Los dos amores contrapuestos del drama, el del bufón y el de Villamediana, son románticos por la imposibilidad de su satisfacción. Sartorius llama sublime al contraste que de ambos ofrece el poeta (8-VI-1837: 1).

#### b) Motivo patriótico o político

Con *Aben Humeya* estamos ante una de las primeras obras en las que se aprecia la esencia del romanticismo, que no consiste únicamente en perder a la persona amada justo en el momento en que parecía llegado el momento ansiado de la unión, sino perder lo que se anhelaba, sea lo que fuere: el héroe Aben Humeya alcanza la liberación de su pueblo, oprimido por los castellanos, es aclamado jefe por sus compañeros, pero la traición de Aben Abó se ceba en él y

---

<sup>4</sup> Una razón fundamental de haber querido ver en Shakespeare un antecedente y un modelo para los románticos se debía a su perfecta captación de los juegos ilusorios y los autoengaños que ofrece la perspectiva humana, su poderosa capacidad para representar la ambigüedad de señales de la realidad y la facilidad para interpretar éstas de modo lógico e inteligente pero errado o desacertado, lo que desencadena la tragedia final, como le ocurre a Otelio con Desdémona o al rey Lear con su hija Cordelia.

sucumbe cuando parecía haber triunfado<sup>5</sup>. Incluso puede suceder que el destino trágico sólo persiga al héroe que da título al drama, mientras que la pareja de jóvenes enamorados —casi siempre presente y de gran protagonismo— corra mejor ventura al final, después de haberse visto en serios obstáculos para conseguir su unión: dos ejemplos lo constituyen *Adel el Zegrí* y *Álvaro de Luna*.

En *Don Álvaro de Luna* el desenlace romántico estriba en la muerte del protagonista a pesar del libelo de perdón por parte del rey —que llega, claro, tarde—. Una vez más, en el momento en que se alza la esperanza algo la derrumba para siempre. En cambio, los amantes no han de oponerse a una autoridad paterna en contra de sus deseos sino a un rival que quiere su unión con la heroína. Aquí los amores de Elvira con Destúñiga son bendecidos por el padre, y el elemento distorsionador, el marqués de Villena, que intenta conseguir por medio del chantaje la mano que no se le otorgaría por amor, cuenta con el aborrecimiento de padre e hija. Así pues, las funciones no quedan delimitadas conforme a la tipología propia de otros dramas románticos: no son los amantes los que se ven separados para siempre, es don *Álvaro* el ejecutado. Esto mismo también sucede en *Simón Bocanegra*. Tal trasvase de una situación que le correspondería al amante implica en realidad una aplicación de motivos románticos sin que todos confluyan en un solo personaje.

Los ejemplos aducidos en el apartado anterior parecen poner más énfasis sobre el motivo amoroso, mientras que los anotados en éste parecen llevar la balanza hacia el político. Sin embargo, es más frecuente que la frustración amorosa y la política se presenten juntas, cuando no conectadas, en estos dramas. El ejemplo más claro es el de *Vellido Dolfos*, donde se presenta al protagonista enamorado de la reina de Zamora sin ninguna esperanza, en razón de la diferencia social que los separa; y por ella se convierte en traidor y acaba con la vida del rey don Sancho, el sitiador. El romanticismo de que aparece impregnado *Masanielo* se concreta en una serie de elementos comunes con los otros dramas románticos: el héroe es un personaje de origen humilde que aspira a una boda con una mujer de la aristocracia. Pero ese héroe sabe que por su valor puede llegar a caudillo de un pueblo alzado en rebelión, y piensa que entonces tendrá al alcance de la mano lograr su propósito. Como los otros románticos, encuentra la oposición por parte del padre de su amada. Por último, muere sin poder unirse a ella, víctima del propio pueblo del que era jefe. El motivo de la

---

<sup>5</sup> De modo similar sucede en dramas que aquí no se recogen como estrictamente románticos por faltar en ellos otras características. Un ejemplo es Andrés Chenier, drama histórico ambientado en la época de la revolución francesa, donde el protagonista, revolucionario de los primeros días y, en el inicio de la obra, encarcelado por la Convención, no sale de la prisión hasta el desenlace, que supone su muerte en el cadalso. También sus amores con Elena son imposibles por algún motivo que él no alcanza a conocer y ella no le quiere revelar. Andrés Chenier representa al héroe sublevado vencedor que en la «revolución de la revolución» cae derrotado. Es bien sabido que las distintas fases de la revolución francesa hasta la llegada de Napoleón dieron pábulo a este tipo de situaciones. Recuérdese cómo habla Victor Hugo de este personaje histórico en *Los miserables*. También la historia de Simón Bocanegra, tal y como la traza García Gutiérrez, ofrece ciertas concomitancias con la de Andrés Chenier.

revolución funciona también como elemento romántico. A diferencia de la tragedia neoclásica, donde la guerra lleva siempre el emblema del patriotismo y donde se hace hincapié en la idea del deber y del servicio a la propia tierra o a la autoridad, aquí adquiere toda una tonalidad subversiva inconfundible.

En cuatro versos de *El gran capitán*, pronunciados por Nemours, se resume el elemento abiertamente romántico de este otro drama. Los dos primeros podrían referirse a cualquier drama romántico:

¡Tocar la felicidad,  
y verla huir...! ¡Oh suplicio!  
(Acto II, escena VIII, 1843: 37)

y, en concreto, uno de los elementos románticos con que éste cuenta. No obstante, los otros dos siguientes versos de la intervención marcan la distancia con respecto al tipo genérico:

¡Oh terrible sacrificio!  
¿Qué más me pides, lealtad?

Y es que aquí el enfrentamiento obligado entre el padre y el amante, aunque inevitable, no procede de un destino ciego, desconocido. Éste tiene el nebuloso nombre de patria y de lealtad a la autoridad real, pero en cualquier caso es algo conocido e incluso en el que los protagonistas tienen voz.

Ciertamente, los padres en el drama romántico español pasan de ser quienes ostentan la autoridad, la ley o el destino adversos de los protagonistas a compadecer a sus hijos, víctimas de una ley que los desgarrar, como señala Guardiola Tey refiriéndose a las obras de García Gutiérrez (1993: 48). La intuición de Hertenbusch no fue ajena a esta evolución y conformó su última versión de *Los amantes de Teruel* a ella. Martínez de la Rosa ya había mostrado a un padre cariñoso con su hija en *La conjuración de Venecia*, pero extremó este rasgo en *Amor de padre*.

En *Carlos II el hechizado* la pérdida de la ilusión sucede en dos momentos: Florencio e Inés ven malograrse su deseada boda cuando va a iniciarse la ceremonia y el rey —como Pedro Morosini a Rugiero, como don Rodrigo a Aurora en *Traidor, inconfeso y mártir*, como Illán a Raquel en *La judía de Toledo*, etc— pierde a su hija justo al reconocerla como tal. El motivo, en ambos casos, proviene de una fuerza más poderosa que la del monarca. El héroe romántico aparece en esta obra desgajado en tres personajes, los tres varones, cada uno de los cuales adopta algunas de las características de tal héroe: Florencio el enamorado correspondido que ve disiparse su esperanza de unión con la amada; el rey, dominado por un destino del que no puede sobreponerse, sin poder para hacer su voluntad, porque le presiona una potestad superior. Froilán personifica todo lo negativo del héroe romántico, su capacidad de venganza, de odio: lo maldito, en fin. Inés encarna en los tres casos el ideal perdido, con su muerte se frustra algún hondo anhelo de los tres protagonistas. Habría bastado, como desenlace, el de Inés, pero Gil y Zárate, inesperadamente, suma a éste otro más: el de Froilán,

apuñalado por Florencio<sup>6</sup>.

En *Mocedades del Pulgar*, Hernán, que en principio parece ser el elegido del autor como héroe romántico, pierde la esperanza de unirse con su amada Inés cuando ésta es raptada por Rodrigo, al que amaba pero acaba aborreciendo como consecuencia del suceso. El acto romántico de Rodrigo, por su parte, le hace perder el amor de la joven, que pide venganza a sus deudos —Hernán— para acabar solucionando la situación mediante la alianza matrimonial con Rodrigo y la reclusión en un convento, declaración con que concluye el drama.

Este desgajamiento es característico también de Zorrilla, que reparte los rasgos románticos entre todos los personajes principales de sus obras, sea cual sea su posición dentro del espacio dramático: en la segunda parte de *El zapatero y el rey* don Pedro será quien cumpla su trágico destino y muera en Montiel, pero eso acarreará que el capitán Blas ordene la muerte de su amada —hija de don Enrique, el vencedor—, así como que don Enrique vea frustrado su deseo de reencontrarse con esta hija, pues demasiado tarde descubre de quién se trata. De igual manera, en *Traidor, infonso y mártir* Rodrigo será el padre que se verá privado de su hija, por el odio enconado de ésta, justo cuando la conoce como tal. César habrá de renunciar a su amor por ella al saber los lazos familiares que les unen y Aurora se ve separada del rey don Sebastián, al que adora, cuando éste es condenado.

De modo semejante parecen funcionar la acción y los afluentes de la misma observables en *Don Fernando el emplazado*, pues los personajes principales muestran un carácter romántico en alguna de sus facetas: El rey que da título al drama ostenta el poder de un modo tirano, sin poder acceder, sin embargo, a Sancha, que le resiste, y sin que su intento de eliminar a sus rivales en distintos ámbitos, los hermanos de Carvajal, tenga un desenlace venturoso, pues le conduce a él mismo a la muerte. No obstante, éste parece suponer un aceptable final para doña María de Molina, la madre desterrada por quien intercede Gonzalo Carvajal: sus pretensiones hallan cumplimiento. Por su parte, Don Pedro y Sancha se ven separados por la muerte sin que puedan cumplir sus deseos de unión sino en el breve plazo de la entrevista durante la que también se desposan.

En *Doña Urraca*, sin embargo, ostentan el romanticismo sólo los personajes vinculados a uno de los bandos del espacio dramático, los relacionados con la

---

<sup>6</sup> En palabras de «M.»: «...es de un efecto sorprendente y no acertamos a desearle mejor en su forma; le aplaudimos con franca voluntad y no nos arrepentimos de haberlo hecho» (7-XI-1837: 2). En términos semejantes se expresó el gacetillero de *El siglo XIX* (1837: 176), mientras que el redactor de *El Patriota* pensaba que el drama había de terminar con la frase del rey «¿Queréisla? / Pues ahí la tenéis; monstruos, llevadla» (Coll, 7-XI-1837: 2) y juzgó que en este caso la salida de Florencio era una concesión demasiado expresa que había hecho el autor al público. En el manuscrito destinado al apuntador de los actores, esta última salida de Florencio para matar al padre Froilán aparece en letra distinta y algo separada de las escenas anteriores, como si, en efecto, el autor la hubiera añadido después de completada la obra. De todos modos, este tipo de «desenlace doble», a lo romántico y a lo neoclásico —en cuanto que el malvado también «sucumbe»— es muy propio de Gil y Zárate.

protagonista que da título al drama: su destronamiento, prisión y muerte lleva aparejada la frustración de las esperanzas de Lara, mientras que Leonor y Fernando no podrán unirse en matrimonio, una vez conocida su madre común.

Ya se ha visto en algunos de estos ejemplos que en varios dramas y, de modo muy particular, en *Alfonso el casto*, la imposibilidad de la satisfacción de los propios deseos aparece representada por la ley —mayoritariamente aceptada en las culturas humanas— en contra del incesto. También en este caso, aparte del amor que siente su hermana por un supuesto enemigo político del rey, una fuerza inviolable se opone a los anhelos del protagonista. De nuevo se observa la inutilidad de la lucha, la frustración. La separación final de su hermana, hasta el definitivo encuentro tras la muerte, se hace necesaria al término de la obra. Don Alfonso consuma su sacrificio sin suicidios ni muertes por parte de nadie.

No debe olvidarse que en algunas obras, como *Guzmán el bueno*, parecen haberse querido conjugar los tonos clásicos y románticos, los detalles más característicos de ambas corrientes. Así, se alterna el ritmo de dodecasílabos clásicos, con los que comienza y concluye el drama, con el verso de arte menor, el romance y las redondillas. Una versificación, en fin, que el crítico de *El Corresponsal* calificó de «nerviosa, correcta y fácil», sin saltar a «las regiones de la lírica sublime» (27-II-1842). Y en cuanto a la forma, ya se señaló a raíz del estreno que el autor se había ajustado casi siempre a las exigencias clásicas. La lucha interna entre el deber y los dictados del corazón, propios también de la tragedia neoclásica, sobre todo cuando se refieren al amor patriótico en pugna con intereses o afectos personales, están tratados de esta manera, pero sin que falten en ella los matices románticos de la esperanza en algo que justo cuando va a verse hecho realidad se deshace definitivamente.

Los elementos románticos también tienen que ver con la lucha de deberes y pasiones naturales en continuo enfrentamiento: el amor maternal, paternal y filial con el honor y el deber, que llevan a aceptar la muerte de don Pedro. La solución llega tarde, y ése es un rasgo peculiar de la obra romántica: que si existe arreglo, se halle a la vista pero se pierda irremisiblemente en el momento de alcanzarlo: Doña Sol, hija de don Juan, es esa última carta. No resultaba difícil entregarse y amenazar a don Juan, su padre, con su muerte en caso de perpetrar la de don Pedro. Pero cuando van a asomarse al balcón a cumplir tal idea, don Pedro acaba de ser ejecutado. El propio amor de don Pedro y doña Sol ve su imposibilidad de realización en vida y queda prometido para después de la muerte, pero a diferencia del amor romántico no es el destino, las circunstancias o el poder procedente de fuerzas sobrehumanas o algo misterioso lo que los separa, sino el cumplimiento de una palabra, un deber para con el honor. Sin embargo, la muerte del joven supone también la esperanza de matrimonio absolutamente frustrada, y el accidente de producirse precisamente cuando se había hallado una solución aceptable, sólo por una cuestión de un instante, acerca enormemente el desenlace al romántico. En este sentido, como se comentó anteriormente, el entrecruzamiento de ambas corrientes, la neoclásica y la romántica, al final, constituye una prueba clara de su presencia en la obra.

Pero este amor no protagoniza la obra, como no la protagonizan tampoco don Pedro ni doña Sol; se trata de un mero elemento de una acción en la que los

jóvenes enamorados toman parte y un planteamiento tal es propio de la tragedia de signo neoclásico mucho más que del drama romántico. Ni siquiera el título de la obra, de modo idéntico a como sucede en *El gran capitán*, responde al nombre del supuesto héroe romántico. Aquí tal héroe no existe, al menos no con los atributos que en otros dramas lo caracterizan. Si nos fijamos en los espacios presentados, también puede decirse que responden a ambas tendencias: la sencillez clásica lleva al autor a no cambiar de escenario en tres actos, el gusto romántico le hace situar la acción en la sala de un palacio de decoración árabe con una capilla abierta al fondo del escenario.

B \* *El mensaje unitario de los códigos escénicos respecto al drama como texto literario*

He traído estos ejemplos de entrecruzamiento de rasgos románticos y neoclásicos como trampolín de los otros atributos presentes en los dramas escogidos: en efecto, la nota hasta aquí expuesta no parece exactamente exclusiva de estos dramas románticos, sino que también preside los desenlaces de muchas tragedias neoclásicas en términos más o menos concordantes. Es la configuración de ésta con otras peculiaridades la que ha servido *a posteriori* de falsilla para seleccionar las obras analizables. No debe olvidarse que para los románticos cada tema imponía unas reglas particulares en su tratamiento estético (Martínez de la Rosa, 1993: 304) y, aun cuando no llegara a formularse, precisamente por esto, una teoría completa del drama nuevo, sin embargo sí se tenía claro que la forma debía ser «orgánica y no mecánica» (Gras Balaguer, 1983: 57).

En efecto, los dramas que van a estudiarse presentan una unidad según la cual estética dramática, estética del espectáculo y motivos coinciden tanto en el esquema de las configuraciones conforme a sus respectivos códigos como en la significación a la que apuntan: sobre la significación literal de cada signo se superpone un velado simbolismo merced al sustento operativo de los signos ofrecidos a través de los demás códigos. Podría afirmarse que el dramaturgo romántico busca en la tradición y la historia los avales de su mensaje artístico. Sus héroes, analógicamente, buscan en el sistema social el reconocimiento y el prestigio de sus ideales o la consecución de sus deseos. El drama romántico, en cuanto manifestación teatral, en cuanto espectáculo, también busca un prestigio semejante al de la tragedia neoclásica entre los críticos y, entre el público, un prestigio semejante al de la ópera pero situándose, a diferencia de ésta, al alcance de todos. La acción de cualquiera de los dramas suele contar con un rasgo primordial: puede entenderse como una metáfora de lo que implica el «drama romántico» en cuanto género teatral; algo-alguien por una parte proscrito a los ojos de la crítica seria —los juegos escénicos, propios de las obras de «grande aparato» o de magia (Palacios, 1988: 340-342; Andioc, 1980)—, pero en otros aspectos de calidad similar a algo-alguien respetado, que aspira y lucha, seriamente, por alcanzar su triunfo-felicidad, aspiración que se resuelve en fracaso. Esa idea queda reflejada en la forma, la estructura, el estilo del drama, que en parte quiere seguir el aceptable desarrollo dramático del teatro «culto» o «nacional» pero rompe los moldes en busca de un cauce más acorde con la naturaleza de la acción, pero un cauce adecuado, un cauce que acabe imponiéndose.

El conflicto psicológico del héroe muchas veces adquiere concreción temática en un conflicto de naturaleza espacial —disputa sobre un territorio, rebeldía castigada con el encerramiento o el destierro, expansión espacial u ocupación de lugares prohibidos— vivido junto con o frente a otros personajes oponentes; análogamente, los espacios representados acompañan a la acción o al héroe, abriéndose o cerrándose, privatizándose o tornándose públicos para provocar en el espectador efectos visuales concordantes con el desarrollo dramático; como recurso escénico, el escenario se compartimenta, los telones se suceden agrandando o empequeñeciendo el espacio de los actores, éstos acoplan sus técnicas de actuación al mensaje mientras la escenografía, desde los accesorios hasta el empleo del sonido, remarca la intención comunicativa.

Así pues, desde la perspectiva aquí expuesta, se propugna la existencia de una **unidad** intencional en los diversos componentes del drama romántico y se considera dicha unidad nota distintiva que —sin negar sus coincidencias— lo aparta tanto de la obra neoclásica como de la realista e incluso de la llamada «posromántica», así como del drama áureo y del «drama histórico» en sentido amplio. Y ello, no arbitrariamente, sino con el apoyo tanto del tipo de análisis propuesto en la presente investigación como de las reacciones observadas en el público —también público crítico— de la época. Véase un testimonio como el siguiente, de un articulista en la *Revista Española* en su reseña de una tragedia representada:

...nada decimos de su efecto, del éxito que ha tenido, del lugar que debe ocupar en nuestro repertorio trágico. A nada se puede responder afirmativamente hasta haber averiguado que fue lo que el público aplaudió, y en qué estribó el que al caer magestuosamente el telon, unas cuantas palmadas con su buena dosis de chicheos acompañase su caída. Si una vigorosa versificación, una buena elección de asunto, y unos actores distinguidos son mas que medianos motivos para que una producción sea aplaudida, esta sin duda reunió las tres dichas cualidades. Pero la tragedia es clásica, y consiguientemente se resiente de falta de movimiento; no hay vida, no hay novedad<sup>7</sup>, no hay aquellos inesperados golpes teatrales que caracterizan las *producciones románticas*, y que llegando al corazón le arrastran á uno mal de su grado haciéndonos gustosos siervos de la voluntad del poeta inspirado. (...) ¿Que le ha parecido á Vd?, preguntaban algunos al bajar el telon. Bien, pero me parece pesado; Latorre lo habla todo, no hay fuego á pesar de la buena ejecución. ¡Triste propiedad del clasicismo no poder arrebatár á pesar de poner en juego unas pasiones que tanto simpatizan con los sentimientos que animan en el día á la Europa civilizada!

(10-XI-1835: 1-2)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Véase que se habla de «movimiento» y «novedad», dos principios fundamentales que guían la atención, como ya se anotaba en un apartado anterior.

<sup>8</sup> Otro ejemplo en esta misma publicación, un mes después:

Acostumbrado el público á las composiciones románticas, á proporcion que va conociendo sus bellezas, no puede hacérsele un llamamiento mas eficaz que anunciarle una nueva producción en este género. En efecto, sustituida á la aridez de los preceptistas la brillante variedad de los románticos, á su fría exactitud la vehemencia de la imaginación, y puestas en juego las grandes pasiones que conmueven el corazón humano en vez de asuntos trillados



En consecuencia, también se diverge de la opinión, extendida entre algunos grupos de investigadores, que adelanta la aparición del romanticismo en el teatro español (Sebold, 1983), así como la que retrasa su desaparición hasta finales del siglo XIX y lo tiene por vivo en Echegaray.

En concreto, todo el trabajo de Martínez Torrón (1989), orientado a demostrar el romanticismo de «alma» —aunque neoclasicismo de «forma»— en las primeras obras de Rivas, en algunas obras de Quintana, etc, sólo puede utilizarse aquí para certificar la no pertenencia de tales obras al mismo grupo que los dramas románticos españoles por antonomasia —aun cuando en ambos el final sea trágico—, precisamente en virtud de un dualismo forma-fondo que se elimina en el tipo de teatro objeto de este análisis<sup>9</sup>.

Importa, en mi opinión, remarcar cómo una de las más rotundas diferencias entre tragedia neoclásica y drama romántico español reside en el distinto tipo de imitación que persiguen unas y otras obras, la importancia otorgada a la sensibilidad, a la percepción sensible del espectador, en el caso de las últimas. La aguda mirada de Larra quedó publicada a propósito de su crítica a la representación de *Gabriela di Vergi*:

...en las artes de imitación la perfección consiste no en representar a la naturaleza como quiera que pueda ser, sino de manera que más contribuya al efecto que se busca

(Larra, 16-IV-1833)

---

que hacen bostezar al espectador, parece que no puede ponerse coto á la curiosidad, ni fijarse límites á la ansiedad del pueblo inteligente. Una de las ventajas del romanticismo sobre los clásicos aparece en cualquiera composicion por débil que sea; preséntese en el teatro una produccion clásica no tratada con suficiente maestría; como no tiene ningun aliciente que subsane este defecto, cae desde el principio de la representacion, y el cansancio y el disgusto, cuando no un éxito borrascoso, son los resultados que consigue el autor; el romanticismo, por el contrario, como siempre invoca al corazon, como tiene la imaginacion suspensa, no sufre derrotas tan violentas y estrepitosas

(17-XII-1835: 1).

Se alude aquí, a la «brillante variedad» de las creaciones románticas; elemento, según la Psicología de la Percepción, esencial para captar la atención, como se ha expuesto anteriormente. Debe notarse que los románticos jugaban —con indudable consciencia, puesto que las reseñas lo ponen sobre el tapete— con principios capaces de atraer no sólo a su público, sino a cualquier **público humano**; en la medida en que jugaran bien con tales principios puede residir la razón de la perdurabilidad de las obras.

<sup>9</sup> Cierta artículo de P.J. Pidal, publicado ya en 1839 aclara una postura e invalida el fundamento de la tesis propuesta por Torrón:

No es la diversidad de afectos lo que marca la diferencia sustancial (entre los géneros clásico y romántico). Tampoco la naturaleza de los argumentos. (...) Según los apologistas del drama romántico la diferencia estriba en el tipo y en el **propósito u objeto de sus creaciones** (1839: 348; la negrita es mía).

No obstante, no quiero decir que Torrón base sus argumentos en el aire. La mayoría de los estudiosos de más prestigio —empezando ya en el siglo XIX con Blanco García— en esta materia han señalado, con más o menos amplitud, la relación con que se plantea la tesis de Torrón. Así se apresura a exponerlo Caldera (1988: 428-434).

parecer que se aviene con el de P.J. Pidal:

... la imitación de un objeto más bien es una cosa relativa á nuestras sensaciones, que al mismo objeto que trata de imitar; mas bien que buscar la semejanza del original, debe buscar la semejanza de las sensaciones que escita

(1839, I: 19)

y más adelante:

La imitación dramática, pues, se aproxima mas que ninguna otra á la verdad; pero no se confunde nunca con ella: porque nunca podrá el artista producir en nosotros sensaciones iguales en número y viveza á las que escita el original. Pero precisamente en esta diferencia entre la verdad y la imitación, entre la escena natural y la escena artística está una gran parte del placer que en nosotros producen las artes: escenas que nos arrebatan de placer y de entusiasmo reproducidas por el arte, solo producirían en nosotros tedio, horror y disgusto insufribles siendo verdaderas y naturales

(1839, I: 21).

Del modo de comprensión de estos principios se sigue la diferente ejecución de la tragedia neoclásica y el drama romántico: por ejemplo, conforme explica Pidal, lo que con la expresión «unidad de tiempo» se ha querido dar a entender es que «...el tiempo empleado en la imitación dramática se aproxima lo más posible al tiempo natural de la representación» (1839, I: 23) para añadir que «el fijar, como suelen hacer los preceptistas, el tiempo de veinticuatro horas, es hasta cierto punto arbitrario» (*Ibidem*: 24).

Pero está claro y se ha afirmado ya que el artista romántico no pretende acoplar el tiempo representado al de la representación, sino al tiempo exigido por la acción y aun los tiempos relativos a los personajes, como se tratará de demostrar en apartados siguientes. El tiempo de la representación al artista romántico no le importa, generalmente; y esto, en virtud de una imitación que no se pliega a la realidad escénica respecto al público, sino a la realidad «interna» de su drama y, sobre todo, de sus personajes; en virtud, por tanto, de una auténtica escisión sala/escena.

Conforme también con esta escisión, en lo referente a la unidad de lugar, de poco le valdrán las palabras de Pidal (en perfecta consonancia con las de otros preceptistas) al drama romántico. La verosimilitud romántica no se mide en el parámetro de la relación entre el lugar escénico y el lugar/los lugares representados y no le sirve, por tanto, que le recuerden que

...las reglas de la estricta verosimilitud y de la buena imitación, exigen que no se mude el lugar de la escena, y que al sonido de un silbido mágico nos veamos ir con frecuencia volando por los aires, palacios, fortalezas y aun ciudades...

(Pidal, 1839, I: 27).

Se tendrá ocasión de ver, a continuación, cómo los espacios románticos dependen de los personajes en distintas medidas y con diversos matices, no de la representación ante un público. Porque, no deja de advertirlo Pidal:

El drama romántico, dicen sus apologistas, no puede someterse á semejantes trabas. Dedicado á desarrollar un carácter nuevo é ideal, necesita agrandar el cuadro, y ensanchar las proporciones de su estructura: sin estas condiciones no se llegaría á comprender el pensamiento del poeta, ni á penetrar en los arcanos de los caracteres de su creacion. Desde que un clásico, por ejemplo, saca á la escena un avaro natural y *esterior*, el espectador ya le comprende, ya conoce su tipo, y ya puede juzgar si sus hechos y dichos son adecuados y conformes á aquel conocido y comun carácter; no necesita por lo mismo, para darle completamente á conocer, un campo de accion tan vasto como el que emplea caracteres originales, y como tales desconocidos al espectador, como suele suceder al poeta romantico. Este tiene necesidad de mas lances, de mas situaciones, de mas accion en una palabra, si ha de dar á conocer los pensamientos íntimos y originales de sus personajes, y ha de poner en evidencia toda la filosofia y todo el sentimiento que el poeta ha depositado en el interior de su creacion. No puede por lo mismo, como el clásico, tomar el fin ó remate de una accion; la necesita frecuentemente toda entera; necesita poner en accion lo que el clásico se contenta con referir, y le es menester por lo mismo dar á su fábula una extensión y unas condiciones que no pueden someterse á las estrecheces de las unidades de tiempo y lugar

(Pidal, 1839a: 30)<sup>10</sup>.

lo que impone, en último término, una «sensibilidad» también diversa al espectador, por ofrecerle un tipo de sensaciones que son, desde la postura aquí mantenida, las que caracterizan esta forma dramática de mediados del siglo XIX en España.

Estas sencillas nociones, harto conocidas por todos, en realidad suponen fundamentos de la sensibilidad romántica tal y como se manifiesta en los dramas objeto de esta tesis. Como ejemplo gráfico y ya expuesto hasta la saciedad, frente a los principios absolutos e inmutables que regían tanto la concepción de la realidad como la manifestación de la misma en la tragedia neoclásica, el drama romántico se hace eco de esa posibilidad de perspectiva, de relativismo y dinamismo<sup>11</sup>, en correspondencia con lo cual, frente a las fijas categorías espacio-temporales el drama romántico aboga —y opta— por unas categorías dependientes de los personajes —sujetos— y de sus acciones y relaciones, como se

---

<sup>10</sup> En la época se multiplicaron los argumentos en contra de una observación exacta en todos los casos de tales unidades:

El drama moderno no reconoce, pues, la ley de las unidades de lugar y tiempo; y si algo nuevo pudiese decirse despues de los ataques irresistibles que ha sufrido ya esta ley arbitraria; si fuese necesario ó posible dar una nueva demostracion de sus perniciosos efectos, nos contentariamos con llamar la atencion de nuestros lectores hácia la historia universal, hácia la nuestra en particular, y haríamos ver no uno sino mil hechos en sumo grado interesantes, trágicos y morales, que no pueden hallar cabida en el estrecho cuadro de la tragedia clásica, y que en un drama son susceptibles de las mayores bellezas

(Campo Alange, 1835a: 70).

<sup>11</sup> Peckham fundaba la diferencia entre neoclasicismo y romanticismo en el cambio radical producido en la mentalidad del hombre europeo, consistente en el desplazamiento desde unas ideas filosóficas que concebían el mundo como un mecanismo estático a otras que lo concebían como un organismo dinámico (1951: 5-23).

se expondrá en los capítulos siguientes.

El espacio y el tiempo hallan su realización en el drama romántico de un modo acorde con los otros elementos que componen la totalidad de las obras, de modo acorde con la intención, la actitud y los caracteres que desde siempre se han observado como propios de este movimiento. Entre ellos, no debe desdeñarse

...el más vivo y urgente de la verdad española, que estos dramas quieren sacar a la luz, (...) un ansia de libertad, individual y política, que brota de la lucha contra tantos tiranos que cruzan la escena en esta época: una manera de trazar la historia de un liberalismo latente a lo largo de los sucesos del pasado

(Caldera, 1988: 391).

El modo concreto de realizarse aquella unidad revela cómo y en qué medida el drama romántico se aparta del teatro neoclásico que, por otra parte, también amoldaba todos sus códigos a la expresión de una sola idea. De hecho, una de las diferencias entre la tragedia neoclásica y el drama romántico radica en que, pese al ya mencionado común desenlace —negativo para el protagonista— en la tragedia neoclásica las normas (en los dos planos, en el ideológico mediante una única jerarquía de valores, una concepción unívoca del bien, del mal y los deberes de cada individuo; y en el dramático a través de las unidades) permanecen inamovibles, mientras que el fundamento del drama romántico reside en que aquellas mismas normas se tambalean desde un principio, desde la aparición misma del héroe, que duda de ellas o trata, de alguna forma, de cambiarlas, aun cuando en la mayoría de los casos sólo se haya producido una «ilusión» de transformación o reforma y siempre quede clara la absoluta «frustración» del intento.

En otras palabras, la tragedia neoclásica enarbola una sola ideología en todos sus personajes: los «buenos», esto es, de conducta y mentalidad conformes con lo establecido, desde esa ideología saben que lo son, mientras que los «malos», esto es, de conducta contraria a la mentalidad establecida, se aceptan a sí mismos como tales, su «maldad» no procede de una concepción o una visión diversa de la realidad, de una mentalidad distinta que la justifique; por el contrario, el héroe romántico, «malvado» o distorsionador a los ojos de la ideología establecida, sabe que existen razones y motivos que abonan su conducta, sabe que un cambio en la realidad o en la sociedad creada por quienes ostentan el poder significaría tanto su victoria como el ser «bien visto» por los otros. En la lucha entre estas dos visiones del mundo vence la ya establecida y el héroe romántico sucumbe ante su fuerza. La base de muchos conflictos en este tipo de drama, en fin, radica en el juego generado a partir de las «imágenes de representación» con respecto a la realidad, la confrontación entre ellas, a diferencia de unas «imágenes de representación» neoclásicas absolutamente coincidentes con la realidad presentada —gran parte de los personajes carecen de psicología, se reducen a actuar según meras «imágenes» concretadas en las normas de su «deber ser» o sus «deberes»— y, por lo tanto, servidas como equivalentes o

idénticas<sup>12</sup>.

De modo paralelo, en la construcción escenográfica se aprecia la misma tensión ya desde la propia concepción de la arquitectura y las necesidades del drama romántico: el drama romántico lucha, en su puesta en escena, por vencer los límites impuestos por la caja cerrada del escenario (Duvignaud: 1980), ya prolongando imaginariamente sus fronteras, ya multiplicando los escenarios, ya acudiendo a cuantos recursos reales o aparentes puedan provocar la ilusión en el espectador, ilusión que muere, se desvanece o fracasa al concluir la obra, igual que sucede en el drama.

Miméticamente, los personajes suelen ser seres cuyas preocupaciones se concretan en cuestiones espaciales, en algún tipo de encerramiento —físico o espiritual— al que se ven sometidos o ven sometidos a seres queridos. Al mismo tiempo, el lenguaje romántico se caracteriza por una *materialización* en la manifestación de las vivencias y sensaciones, una concreción en las figuras expresivas tendente a convertir aquéllas en palpables, tangibles, con un claro predominio de imágenes espaciales que remiten a la cerrazón o, por el contrario, al anhelo por el espacio abierto, como sinónimos de libertad y opresión, respectivamente. Incluso sus entradas en escena se caracterizan en muchas ocasiones por la irrupción abrupta o por el empleo de un acceso disimulado o impropio (las ventanas y balcones, por ejemplo).

Estas diferencias de enfoque entre el drama romántico y la tragedia neoclásica, por otra parte, se presentan en concordancia con los acontecimientos políticos y sociales que, indiscutiblemente, habían de dejar su huella en el pensar común de quienes a ellos asistían y habían de vivirlos directa o indirectamente en su vida cotidiana: las guerras civiles, la presentación de diversos modelos de conducta, de pensar y de concebir la organización del país, los sucesivos cambios en el tipo de monarquía y en los gobiernos, la actitud hacia instituciones como el clero no debían de ser, probablemente, los menos responsables de que quedara en entredicho una concepción unívoca de la realidad. No debían asombrar por inverosímiles algunos de aquellos desenlaces trágicos a unos espectadores que tenían oportunidad de ver cómo muchos compatriotas morían por oponerse a ideas y gobiernos establecidos, por pensar en un sentido o en otro, por rebelarse contra el poder o contra lo instituido por sus antecesores.

Tampoco puede eludirse en el examen propuesto el acierto —por su efecto en el público— en el empleo de algunos recursos que a la vez suponían una óptima expresión de los contenidos románticos y conectaban con los gustos de

---

<sup>12</sup> Véase, como ejemplo aclarador, que justo esto es lo que sucede en *Don Juan Tenorio* entre el protagonista y don Gonzalo tras la «escena de sofá»: el padre de doña Inés trata a don Juan conforme a una «imagen de representación» formada a partir de su anterior encuentro con él. Aún más, su interpretación de los gestos y palabras de don Juan se amolda de modo coherente con esa imagen. Resulta de una novedad genial por parte del autor idear una proyección así sobre alguien que —ya— no responde a ese esquema: el conflicto de la escena se apoya sobre las diferencias entre una «imagen» y una «realidad».

los asistentes por otros motivos<sup>13</sup>. En lo que a la escenografía se refiere, las necesidades de montaje de las obras competían con las de otros géneros de sumo agrado en la época por la espectacularidad de su aparato. El teatro romántico corría paralelo en esto a la potenciación de la «sensibilidad» general del público, de la que resulta una muestra el que en las adaptaciones de teatro del Siglo de Oro efectuadas por Hartzenbusch resalten especialmente las anotaciones de tipo escenográfico, las más conectadas con los «montajes»<sup>14</sup>. De aquella sensibilidad, por otra parte, los articulistas no pudieron sino hacerse eco en las publicaciones periódicas:

... ¿y quién sabe si en la fuerza de nuestras invencibles cabilosidades (sic) deduciríamos seducidos por una falsa lógica, que **los placeres materiales de los sentidos tienen ahora mayor influencia en el ánimo que los placeres del entendimiento y del corazón?**

(Revilla, 1841a: 3).

Toda la argumentación de Revilla en este artículo (1841a: 2-4) sobre las posibles razones de que el público asistiera en escasa concurrencia al teatro deja perfectamente traslucir qué llamaba la atención de la mayoría: en la ordenación cronológica de la oferta y la demanda teatral, alude a cómo en algún momento se había atribuido la decadencia a la tenacidad de los empresarios por poner constantemente en escena las antiguas comedias españolas, con lo que las funciones líricas se llegaron a estimar el único medio para sostener el teatro, y así empezó a importarse ópera, pese al inconveniente de los cuantiosos gastos que acarreaba y a la selección de público subsiguiente.

Luego, continuaba Revilla, la decadencia teatral se había atribuido a la falta de asistencia del público. Pero cuando más dramas originales había habido, sólo una sala había permanecido abierta en Madrid. Finalmente se planteaba otras posibles explicaciones de la ausencia del público, que iba desechando, una por una: ¿faltaban buenos actores? ¿faltaban autores? ¿faltaba variedad en los dramas? ¿escaseaba el dinero?... para llegar a la cuestión palpitante: si la gente iba a los toros y al circo, era porque algo en estos espectáculos conectaba con su sensibilidad, algo de lo que el teatro debía de carecer.

Y, se podría hoy inferir de todo esto: algo ajeno al componente verbal de las composiciones dramáticas. Así, en lo que el drama romántico se acerca a la comedia de magia o al espectáculo operístico, es decir, en sus componentes visuales y auditivos, en las sensaciones plásticas que despierta, reside su conexión con el público, con ellos consigue conmover el ánimo del espectador de su época. Es tarea del drama romántico servirse de ellos con una intencionalidad en su significación que los dignifica.

No creo alejarme en este punto fundamental para el desarrollo de la

---

<sup>13</sup> Navas Ruiz afirma que, frente a la fidelidad a las reglas neoclásicas, en el romanticismo se enfatizó, como norma suprema, mantener el interés del espectador (1990: 121).

<sup>14</sup> Véanse, por ejemplo, *El perro del hortelano* o *La prudencia en la mujer*.

presente investigación de una opinión que ha ido cobrando peso entre la crítica y Leonardo Romero Tobar resume de modo escueto pero terminante:

La poética del drama romántico se cifra, en suma, en una potenciación del efecto natural producido directamente en el escenario y exhibido, como tal ante el espectador. Los pactos implícitos entre el texto dramático y el espectador que sustentaba la dramaturgia clásica son liquidados por una nueva estética de lo natural, que según esta convención cultural se produce a través de los efectos sensoriales. Placeres artísticos generados por los sentidos frente a placeres de la imaginación...

(1994: 321)<sup>15</sup>.

Por otra parte, la imaginería romántica manifiesta en la pintura y estudiada por Honour sirve para retratar los motivos típicos que sirven, perfectamente, de pauta para establecer las bases del drama romántico: El cuadro de Ingres de 1819 que representa los amores de Paolo y Francesca, en el que Paolo se acerca a la joven sin llegar a besarla, es comentado por Honour diciendo que se intensifica aquí, frente a interpretaciones anteriores, la tensión dramática, encerrando, «enterrando casi a los amantes en un cuarto con aspecto de caja del que sólo puede liberarle el estoque que Gianciotto Malatesta desenvaina en el mismo momento en que el libro cae de la mano de Francesca (...) ¡nunca, nunca podrás besarla, aunque estés a punto de llegar a tu meta» (1989: 192-193).

El gusto por el gótico tenía el mismo sentido: Para Coleridge el gótico se hallaba en un devenir perpetuo, como la poesía romántica, aspirando a unos ideales que nunca tendrían realización en este mundo. En este sentido de perpetuo anhelo era en lo que Schinkel más relieve ponía cuando pintaba sus cuadros de catedrales góticas (Honour: 163); los bandidos románticos, generalmente en lucha contra la injusticia, la imagen de Mazeppa, el jinete incapaz de contener la fuerza del caballo sobre el que galopa.

Por otro lado, la idea de Schlegel en cuanto a que en el gusto por lo gótico había un intento de reconciliar lo sensible con lo espiritual, de manera que los presentimientos e intuiciones de la infinitud del alma se expresaban en tipos y símbolos tomados del mundo sensible, conecta con un drama que hermana el mensaje dramático con los elementos sensibles del espectáculo (Honour, 1989: 163) y el «vago presagio, que duerme en todo corazón sensible, en toda conciencia esclarecida, de que la felicidad que busca es inalcanzable» (1989: 165).

He traído aquí estos ejemplos, porque iluminan sobre la supuesta sospecha de que la pretendida unidad entre estos distintos componentes no naciera de una intención de los dramaturgos, sino que se configure como tal sólo en una recepción con voluntad de encontrarla. Estos ejemplos pictóricos, sin embargo, señalan un desarrollado lenguaje visual, con sus toques simbólicos, de la propia

---

<sup>15</sup> Díaz Plaja aportó ya hace muchos años pruebas suficientes para juzgar la escenografía como esencia del teatro romántico (1980: 95-101).

época romántica y coincidente con numerosos detalles<sup>16</sup> que se irán estudiando en los apartados siguientes. La función simbólica atribuida, desde la perspectiva aquí adoptada, a estos componentes de los dramas en sus contextos propios, función que eleva el rol de simple «ornato»<sup>17</sup> desde el que han sido con frecuencia estimados, no tenía por qué ser consciente entre los propios autores, si nos acogemos a tesis como la de Carlos Bousoño, para quien la cosmovisión de una época no es rigurosamente consciente por cada uno de sus artistas, sino que la llevan como supuesto sólo emotivo, rasgo éste —emotividad— que caracteriza también los símbolos (1981, I: 215). La mayor parte de estos detalles encajarían, dentro de la clasificación de Bousoño, como «símbolos de realidad» —si bien no verbales—. Por otra parte, su carácter emotivo nunca quedó en duda:

...la definición más exacta (de romanticismo) es la de que entretiene y sorprende a la imaginación y mueve profundamente el espíritu empleando medios distintos de los usados hasta ahora

—citado por Peers (1967, II: 45), que dice tomarlo de la *Revista Española*, 25-X-1834—.

En efecto, antes del romanticismo, el marco del escenario no suponía sino una convención artística, un adorno del «cuadro» representado. Pero en el contexto de la época, este marco heredado de la época anterior adquiere una nueva significación al acoger en sí dramas que parecen querer romperlo o salirse de él, sin conseguirlo, en fin; se convierte, pues, en elemento constituyente del drama romántico, así como su organización interna y posibilidades abiertas por los dramaturgos.

Algo similar cabe concluir tras una nueva revisión de la mayoría de los espacios que aparecían representados. La «sala amueblada» de la comedia neoclásica o el «salón de palacio» de la tragedia, cuando la puesta en escena los trataba con rigor o con cuidado, constituían «aderezos» y simples marcos sin interés ni esencialidad en la trama dramática. Pero cuando un calabozo romántico aparece en la escena se está aludiendo al mismo significado que el propio escenario en sí y que el propio mensaje dramático: la imposibilidad de salir de los límites establecidos; y esta alusión es esencial por el simbolismo que encierra.

Lo que sí seguiría constituyendo «ornamentación» tiene que ver con el cada

---

<sup>16</sup> «La teoría dramática en el Romanticismo se va diseñando sobre base cromática y pictórica» (Castagnino, 1981: 95).

<sup>17</sup> La especificación del ornato y el *parergon* en la *Crítica del juicio* de Kant será de utilidad en las distinciones que se harán posteriormente:

Incluso los llamados adornos (*Parerga*), es decir, lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino exteriormente tan sólo, como aderezo, y aumenta la satisfacción del gusto, lo hacen, sin embargo, mediante su forma o, verbi gratia, los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas o los peristilos alrededor de los edificios. Pero si el adorno mismo no consiste en la forma bella, si está puesto, como el marco dorado, sólo para recomendar, por su encanto, la alabanza del cuadro, entonces llámase ornato y daña su verdadera belleza

(§ 14, 1991: 160).



vez mayor realismo y propiedad en la puesta en escena, aspecto relacionado con la escenografía. Pero no considero que todos los aspectos escenográficos sigan quedando englobados dentro de los adornos: muchos «accesorios» conllevan una significación simbólica. Quizás un traje concreto u otro con que los artistas salían a escena quedaban fuera de esta significación, pero no porque sí la reina en *La corte del Buen Retiro* «sale, sencillamente, de blanco», ni don Álvaro embozado. Los truenos y relámpagos sin duda alguna llamaban la atención del público, pero su poder de resonancia simbólica dependía del contexto dramático, haciéndole reír cuando resultaba inadecuado. Lo mismo cabe decir en cuanto a los gestos y movimientos de los personajes, su interpretación, aun en los detalles de los actores concretos.

En esta investigación, aunque no se descuide el aspecto concreto de los «parerga» y los meros adornos, con los que muchas veces tenía que ver la aceptación o no de un drama por parte del público, fundamentalmente se van a examinar estos componentes sensoriales en cuanto constituyentes intrínsecamente relacionados con el drama en cuanto obra literaria. El hecho de que en ellos se confíe gran parte del peso del mensaje queda avalado por opiniones como la del articulista que reseñó *Los hijos de Eduardo* en *El Eco del Comercio* (7-X-1835: 1-2).

No obstante todo lo dicho, se es consciente de que sólo muy sutiles diferencias han movido a incluir entre los románticos algunos de estos dramas y a no considerarlos tales otros, así como que puede resultar muy discutible la admisión o no de muchos de ellos, pues la multitud de elementos dispuestos y su variedad dificulta el que todos se encuentren conjugados de un modo claramente modélico o que no cuenten con unos cuantos de ellos configurados de tal manera. También es cierto, sin embargo, que aquellas manifestaciones más genuinamente románticas y, sobre todo, más aclamadas, fueron las que presentaban esta unidad mejor conseguida. Se es consciente, también, de que el cerco establecido de esta manera no presenta la realidad poliédrica —por tomar el término de Schenk, (1983)— del teatro romántico, sino sólo una de sus caras, aquella en que se refleja una coherencia entre sus distintos componentes, aquella en que, por otra parte, las innovaciones no son un mero «ropaje», «parerga» o precio pagado a la moda. Sin embargo, en mi abono presento un análisis sobre la base de más de cincuenta dramas de similares características que, si no conforman aquella realidad poliédrica, sí podrían más o menos suministrar una idea sobre uno de sus frentes.

### 0.3.— EL ESTUDIO DE LOS COMPONENTES ESPACIALES EN EL DRAMA ROMÁNTICO COMO OBJETO DE LA SENSIBILIDAD. EL CRONOTOPO TEATRAL, LOS ESPACIOS ESCÉNICO, ESCENOGRÁFICO Y REPRESENTADOS. LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS Y ALUDIDOS

Decir que el objeto en el sistema propuesto es el conjunto de estos dramas románticos no basta. Todo el bagaje crítico y técnico existente obliga a tomar el objeto desde algún ángulo o modelo para lograr una aprehensión metódica y organizada. En el caso actual esta necesidad redobla su obligatoriedad porque este «objeto» no se estudia en sí mismo exclusivamente, sino que va a analizarse en cuanto engarzado a los mecanismos de la percepción sensible humana.

Cabe pensar, entonces, en la posibilidad de abarcar el objeto desde un soporte esencial a él, imprescindible y que lo condicione en su totalidad. Es el momento de volver a las teorías sobre la teatralidad, que han llegado a convenir —se explicaba en apartados anteriores— en fijar en el componente espacial el mayor determinante del género, en ejemplos tan famosos como el de Peter Brook, que titulaba «Empty space» un emblemático y muy divulgado ensayo en torno al teatro (1968). Decir que es condición de la teatralidad equivale a otorgar al espacio el estatuto de condicionante de los dramas representados. Decir, como Sito Alba (1987: 105) que el espacio (y el personaje) asimila en su ser la contribución de los otros componentes de la unidad teatral, convirtiéndose en la parte externa del «iceberg», equivale a otorgarle un estatuto central, integrador, suficiente para abordar desde él la observación del drama en su globalidad.

No obstante, en relación con lo expuesto anteriormente, este objeto espacial se caracteriza por una multiplicidad de niveles y planos, en íntima conexión unos con otros, eso sí, pero poseedores cada uno de unas notas propias y de una definición precisa. Cuando al compararla con los otros géneros literarios se asegura que el espacio es la categoría más específica de la obra dramática (Keir, 1980: 56; Bobes, 1993: 140) o cuando se le atribuye al espacio —lo mismo que al tiempo— el valor de categoría pertinente y relevante (G. Barrientos 1992: 127 y ss) se le está considerando, en realidad, en su dimensionalidad de espacio representante y real, en sus dimensiones compartidas por el público, en cuanto que tales dimensiones posibilitan los otros planos, «se disfrazan» de ellos para concederles la existencia; en definitiva, los engloban, al menos sensiblemente, aunque no, claro está, en su función.

Es justamente en esto, en la función, donde deben distinguirse planos diversos, no porque necesariamente estas funciones hayan de ser disímiles o apuntar a significados distintos, sino porque en cuanto significantes y en cuanto a sus referentes o, quizás, algunas notas de estos referentes, pueden no coincidir. De cualquier manera, el «todo» que conforman tales niveles es también el «todo» que contempla el público, lo que quiere decir que su radical distinción ontológica resulta imposible y sólo puede intentarse conociendo la intrínseca relación de tales niveles, aun cuando el autor hubiera estudiado cada uno por separado a la hora de realizar su creación.

Mi personal preferencia por ver el componente espacial y el temporal como uno solo, conforme puede colegirse de razonamientos anteriores, proviene tanto

de su intrínseca unión en su ser como de su paralelismo y relaciones funcionales en el teatro. Los aspectos dispares de ambos debidos a los también dispares rasgos de su dimensionalidad —cosa a la que se aludió en otro apartado— traerán como consecuencia una consideración también distinta en cuanto a tales aspectos, pero sin que ello suponga una disociación total, imposible, en cualquier caso: la posibilidad misma de cualquiera de los planos espaciales exige el concurso temporal, es sólo una cuestión de nomenclatura la que a veces puede simular la disociación entre ambos, como se va a observar a continuación. No resulta difícil deducir la necesaria implicación de las coordenadas temporales cuando se habla de las espaciales. En consecuencia, mi atención a la espacialidad supondrá en algunos apartados un examen de notas exclusivamente espaciales, en cuanto notas «congeladas» o analizadas con independencia de los procesos —es decir, la dimensión temporal— en los que se incluyen. Mientras que, en otros, el análisis, pese a la denominación aparentemente desvinculada de lo temporal, implicará el concurso de lo temporal en cuanto suponga examen de la evolución a lo largo de un drama de ciertas notas espaciales.

El espacio y el tiempo reservados para el acontecimiento teatral, la utilización de un edificio o lugar concreto durante un tiempo también concreto —en una acepción que podría asimilarse a lo que Bajtín denomina **cronotopo**— contienen, como componentes inseparables del mismo, tanto la sala y el escenario, junto con las otras dependencias del edificio que intervienen en el evento, cuanto el tiempo total del acto y el tiempo específico de la representación. Las circunstancias unidas a este cronotopo real influyen de una manera determinada en la percepción del público.

Un drama, su éxito entre el público o su fracaso, su valoración, en fin, depende de múltiples factores anejos a su representación o de «contextualidad teatral» (Villegas, 1982: 17-18) y de los que no puede escapar, como la sociología del teatro y de la literatura en general ha repetido machaconamente. Su plena adecuación a los espacios disponibles, por ejemplo, su inserción en el marco creado y la concepción del acto social en que se inscribe por parte de aquél; el lugar que se le asigna en la sala del acto y su extensión proporcional respecto a ésta, parecen, a primera vista, no estar relacionados con el drama como acto creativo de un autor y, sin embargo, además de que el conocimiento o no del ámbito de representación influye notoriamente en tal acto creativo, también lo marcan perceptivamente, aunque sólo sea por la yuxtaposición o superposición espacial. Por tanto, no puede escapar al trabajo propuesto una atención especial a los espacios de la representación, las salas y las circunstancias relacionadas con el acto, para lo que la obra de Duvignaud (1980) en cuanto planteamiento general, tanto como los trabajos de Picoche (1970), Calderone (1988) y otros estudiosos del teatro en el siglo XIX, así como la información guardada en los archivos y la suministrada por los espectadores de la época resultarán de utilidad.

También aquí, naturalmente, es donde la relación entre el objeto y el sujeto se torna más visible. Se trata del espacio-tiempo que llamaremos espacio-tiempo

teatral o cronotopo, en términos bajtinianos<sup>1</sup>, para distinguirlo de otras denominaciones que designan espacios y tiempos distintos.

El escenario y el tiempo concreto de la representación —espacio y tiempo escénicos—, subconjuntos del todo y «representantes reales» adquieren una función de espacio y tiempo representados, en unidad o multiplicidad, en virtud, o por medio de, una puesta en escena —el espacio-tiempo escenográfico— que emplaza, también históricamente, la acción. Un análisis del espacio escénico durante una representación implica una reflexión sobre la «organización arquitectónica», sus cambios o estatismo a lo largo de todo el acontecer dramático también entraña la consideración temporal, intrínsecamente unida a él, aun cuando «tiempo escénico» se refiera a la cuestión desde otra perspectiva y tenga que ver con la duración de la representación real —no fija, sino dependiente del trabajo de los actores—, incluidos los cortes o entreactos.

Por su parte, el tiempo escénico o tiempo de representación<sup>2</sup> si se reflexiona sobre el término, contiene tanto un componente propiamente temporal, la primera parte de la expresión, como otro espacial, la segunda parte, de modo que equivale a decir «tiempo en la escena». Lo que de él debe tenerse en cuenta, en lo tocante a su repercusión sobre la sensibilidad, es que la obra romántica constituía sólo parte —aunque primordial— de un cartel que pretendía cubrir, casi siempre, una velada entera de reunión social, velada que se completaba con la sinfonía inicial, sainetes e intermedios o finales de baile, de manera que debía atraer el interés de un público heterogéneo y cuya asistencia al acto se debía a motivaciones ajenas al gusto por el espectáculo teatral romántico.

Las limitaciones impuestas por el marco del escenario<sup>3</sup> y por la duración asignada culturalmente a la obra<sup>4</sup> adquirieron unas dimensiones peculiares en la época motivo de esta investigación que habrán de ser tenidas en cuenta. El período anterior había dejado como herencia al romanticismo unos escenarios de

<sup>1</sup> El término «cronotopo teatral» que se ha asignado como equivalente a «espacio-tiempo teatral» no tiene el carácter de categoría literaria con que Bajtín lo usó en su *Teoría y estética de la novela* (1989). «Cronotopo teatral» se halla referido aquí, como se ve, al lugar y al momento señalados en que el público asiste a una representación dramática.

<sup>2</sup> En la terminología de García Barrientos, (1992: 150) son equivalentes.

<sup>3</sup> ...los espacios del texto dramático están (...) organizados desde el exterior de la obra, por el escenario donde se ha de representar, y están limitados por unas dimensiones precisas, unas posibilidades de movimiento y unas distancias antropológicas que no pueden ser sobrepasadas

(Bobes, 1993: 144).

<sup>4</sup> «...la duración de una obra dramática está limitada por la capacidad normal de concentración por parte del espectador» (Mukarovsky, 1966: 225; citado por García Barrientos, 1992: 129); concentración, pero también paciencia, ésta dependiente, en gran parte, de la idiosincrasia peculiar del público: se ha insistido en el escaso aguante del espectador español para permanecer sentado. La duración dependía también, en la época del romanticismo, de la duración de las candilejas encendidas antes de su consunción completa así como las de la lámpara central de la sala que presidía las representaciones.

muy reducida capacidad y este hecho repercutió poderosamente en el tipo de montajes llevados a cabo, es decir, en el espacio escenográfico de la época romántica —que muchas veces quedaba simplemente aludido por medio de telones, en representación de un decorado completo impracticable a veces— aparte de suponer una continua contienda con las exigencias dramáticas de las obras. Se estudiará el modo como los autores lograron sortear, y con qué fortuna, tales cortapisas<sup>5</sup>.

Las reformas arquitectónicas y los edificios de nueva construcción en lo que a teatros de la época se refiere estaban presididos por un afán de agrandar y mejorar las condiciones, visuales y acústicas pero también de comodidad y decoración tanto de la sala asignada a los espectadores como de las dependencias complementarias; en cambio, no siempre el escenario sufre transformaciones conformes con las nuevas necesidades planteadas por las obras de mejor cartel, aunque significativamente se engrandezcan sus dimensiones en los proyectos de las nuevas edificaciones.

En otro nivel, el espacio escénico, revestido por el espacio escenográfico, funciona a modo de espacio signifiante cuyo significado lo constituye el espacio representado según una asimilación de la totalidad al signo teatral, pero signo, se adelanta ya, que en el romanticismo empieza a adquirir un nuevo estatuto, para convertirse en símbolo o bien en signifiante de un nuevo significado al que también apunta la trama dramática.

El tiempo representado (Villegas, 1982: 86) es el que se refiere a la duración comprendida desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace y el espacio representado se entenderá como el lugar que el escenario simula mediante la escenografía para enmarcar los diálogos o acciones de los personajes

---

<sup>5</sup> La escenografía de moda en el romanticismo carecía de una tradición asentada en el estrecho marco de los teatros cerrados. Sainz de Robles lo explica con toda claridad:

En un teatro, un argumento muy movido no necesita decoraciones. El teatro griego no las tenía. El teatro de Shakespeare y el español del siglo XVII se las arreglaba con unas cortinas o con dos únicos decorados: una sala y un bosque. La sala lo era igualmente de palacio que de taberna. El bosque hacía las veces de calle. Hasta el siglo XVII, los dramaturgos no escribían en sus obras acotaciones aclaratorias al ambiente o al ámbito. Les era suficiente señalar al inicio de los cuadros: una calle, un alcázar, un bosque. El espectador, con la imaginación y la *fluida acción*, sabía poner el resto hasta los menores detalles. El hombre romántico, pasivo por excelencia, da siempre una extraordinaria importancia al ámbito y al ambiente. La pasividad necesita los estimulantes de la escenografía. El estatismo emocionado no es jamás descriptivo. En el teatro, una pasión de ánimo necesita muchas decoraciones que la ayuden a *parecer* palpitante. Lope y Calderón, románticos empedernidos, a pesar de la vitalidad que comunican a sus obras, ya recalcaron mucho la necesidad de la escenografía adecuada, que entrando por los ojos, de golpe, en los espectadores, les prepara a captar inmediatamente y en toda su intensidad los problemas patéticos del drama.(...) Todos los dramaturgos románticos se esmeran en preparar los efectos escénicos

(1943, VI: 36-38).

Muñoz Morillejo también se detiene en este asunto (1923).

en su actuación frente al espectador<sup>6</sup>. Estos espacios y tiempos han sido los más pródigamente tratados por la crítica, ya desde el momento de los estrenos románticos, debido a su radical ruptura respecto a la dramaturgia estimada por Moratín y los partidarios de salvaguardar las reglas clásicas y aplicarlas como molde siempre. Son los que guardan estrecha relación, pues, con las unidades de «tiempo» y «lugar», unidades distintas que no merecen, entonces, examen conjunto. En relación con esto último cabe hablar del cronotopo representado, que se identifica con los cronotopos bajtinianos como marcos en los que se produce la acción.

Los dramas románticos españoles pronto difundieron una tipología de espacios representados (Picoche, 1985: 93-109), también usados y criticados hasta la saciedad<sup>7</sup>: la cárcel o el calabozo, el convento, el castillo y la capilla, góticos o en ruinas, el cadalso, el cementerio o el panteón... Aunque Picoche demuestra con los datos extraídos de ochenta y tres obras<sup>8</sup> que no existía un

---

<sup>6</sup> La concepción de espacio representado en el presente trabajo responde a lo que Bobes denomina «espacio dramático» «... constituido por los lugares donde transcurre la acción...» (1993: 151). Pavis, por su parte, identifica ambos (1984: 177, 178-180), pero no les atribuye el mismo concepto que Bobes; a diferencia suya, reserva cualquiera de las dos denominaciones —aunque prefiere hablar de «espacio dramático»— para aludir al espacio de la ficción —invisible—, directamente relacionado con el conflicto y desarrollo de la fábula y en dependencia de las relaciones actanciales, acepción que basa en los estudios de Lotman (1982) y Ubersfeld (1977).

<sup>7</sup> Inserto aquí la de Sainz de Robles, por poner sólo un ejemplo:

El escritor clásico apenas para mientes en la obra de arte con sensibilidad visual; no repara sino en *lo lineal*. Sus visiones son momentáneas, o bien series de momentos independientes. No entiende el paisaje sino estático, de un modo no evolutivo. El escritor romántico queda seducido por los *pintoresco* del paisaje. Su sensibilidad visual se alfa con un conocimiento técnico y experimental de la pintura y ve la vida de un modo dinámico, evolutivo. En una palabra: ama el cuadro. Y cuando hace poesía, hace teatro, hace su vida propia; los hace dentro del cuadro, reconociendo la importancia que el cuadro tiene para la estimativa del público en general. La naturaleza ordenada por los neoclásicos crispera los nervios, les encona a los románticos; quienes odian el jardín recortadito, de senderos encuadrados; las fuentes monumentales, con sus chorros de agua formando dibujos de capricho; los rosales podados con meticulosidad; los grandes estanquillos artificiales, con cisnes y peces de colores; el césped en dibujos geométricos. Selvas vírgenes, con todo su desorden, con toda su aspereza, con toda su imponente emoción, aman los románticos; cataratas y despeñaderos; parques abandonados, milenarios; ríos entre musgos jamás cencidos; cabañas rústicas, ruinas de cestillos, con murciélagos y fantasmas; llanuras desoladas... Todo aquello en que el hombre no haya puesto su mano mutiladora de valores naturales. El romántico ama el paisaje. El romántico escoge el paisaje (...) porque necesita que un ámbito y un ambiente impresionantes sirvan de *cuadro* a su tortura permanente; para ser él el protagonista del cuadro (...) El romántico ama el nocturno, las ruinas y el cementerio, efectivamente. El tema de los convidados de piedra y de los violentadores (...) es el mejor amigo de la muerte corporal (1943: 39-41).

<sup>8</sup> Debo precisar aquí de nuevo que, de acuerdo con el criterio antes razonado, gran parte de las obras consideradas por Picoche no se estudian aquí como «dramas románticos españoles»; en cambio, muchos que este investigador no tiene en cuenta han merecido aquí un lugar destacado, de manera que, como es lógico, mis deducciones no coinciden con las suyas.

claro predominio de estos espacios representados sobre los que siempre fueron habituales —salas y salones de palacios, cámaras y gabinetes, por ejemplo—, no cabe duda alguna que, cuando un autor más inclinado a escribir tragedias hacía un intento «eclectico», insertaba un acto al menos con un escenario de los «típicamente románticos»<sup>9</sup>.

El espacio lúdico, por su parte, absorbe y se sirve de este conjunto espacial, funciona en el espacio representado, pero sin perder su engarce con los otros. A veces, incluso, se manifiesta significativa del «espacio dramático»<sup>10</sup>, de las relaciones actanciales entre los personajes. El concepto de espacio lúdico, de nuevo, entraña la sucesividad del juego de los actores, la temporalidad, en fin.

Lo que en el presente trabajo interesará de estos espacios reside en su poder sobre la sensibilidad del público, aspecto menos tratado, así como su relación con los otros niveles espaciales, en concreto, con los espacios dramáticos, la temática y los motivos espaciales, los espacios aludidos y latentes, los símbolos y las metáforas espaciales en boca de los personajes; también, las posibles relaciones entre la sucesión de espacios representados y el desarrollo de la trama, aspecto en que el factor temporal conserva un importante rol, tarea sobre la que se cuenta con algunos y puntuales antecedentes críticos (Caldera, 1988; Romero Tobar, 1994: 326-327). En el estudio de estos espacios también queda implicada la temporalidad: su sucesión o su permanencia puede aparecer motivada o relacionada con el contenido dramático.

El plano, de naturaleza claramente sensible, correspondiente a los anteriores espacios, puede relacionarse metonímicamente pero no por equivalencia con otros espacios de posible aparición en la fábula como motivos y/o en los personajes como móviles o principios de acción, pero que no alcanzan una puesta en escena o representación sensible de la misma índole que los espacios y tiempos representados. Podrían llamarse motivos dramáticos o motivos de la fabulación o desarrollo dramático, pueden proyectarse e influir en el plano sensible o bien un montaje concreto puede intentar su visualización por medios gráficos pero su naturaleza es de otro orden, un orden que comparte con cualquiera de los otros géneros literarios.

En lo que a lo dramático concierne y en cuanto a sus referencias denotativas, tiempo y espacio no guardan el paralelismo de otros casos. García Barrientos viene a juzgar el «tiempo dramático» al tiempo representante del diegético (o tiempo de la fábula) y limitado por el tiempo escénico de la representación, cuyos

---

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, *La reina Sara*, de José María Díaz, tres de cuyos cuatro actos transcurren en un salón del palacio de Birger II, mientras que para el II el autor elige

La cueva de Upsal; entrada en el fondo; galerías subterráneas a los lados; un sepulcro de piedra toscamente labrado, en el centro...

(1849: 28).

El eclecticismo manifiesto así queda patente en muchos otros componentes dramáticos, como ya observó Cánovas del Castillo en su crítica del estreno (25-IX-1849: 2): un eclecticismo imposible de conseguir, decía, y que no había dejado satisfecho al público.

<sup>10</sup> El término se toma aquí en la acepción de Pavis (1980).

posibles «saltos» o «paradojas» se explican por el desajuste entre esos dos tiempos de que depende (1992: 154-156). También en este nivel el tiempo mantiene estrecha relación con la «unidad de tiempo». Su ruptura en el romanticismo ha sido profusamente estudiada. Sin embargo, debe señalarse un detalle: el romántico no suele romper el «orden» temporal: en algún caso aislado expone hechos coetáneos de forma sucesiva —como en *Los amantes de Teruel*, cuando Margarita oye el mismo toque de vísperas (Acto IV, esc. 9, 1980: 174) que, en el acto siguiente, escucha Marsilla, en un espacio distinto (Acto V, escena 1, 1980: 175), juego teatral que, por otra parte, Hartzenbusch elimina ya en la versión de 1849 (1980: 271-272)—, pero siguiendo siempre una estricta linealidad cronológica en la puesta en escena: las únicas posibles «marchas atrás» se realizan en el recuerdo de los personajes que, tal vez, las cuentan entre sí o al público, nunca se produce un retroceso ni un adelanto **escénico** de los acontecimientos diegéticos o, al menos, no he encontrado drama alguno en el que se produjera una transposición del orden diegético.

Por «espacio dramático» queda aquí convenido designar, con Ubersfeld, Lotman y Pavis, frente a Bobes Naves, las relaciones de los personajes y las funciones actanciales dentro del conflicto dramático. En principio, una expresión tal para esta acepción parece responder a una asociación de tipo metafórico que tratara de proyectar gráficamente contenidos de tipo abstracto o imaginario, lo que, también inicialmente, parece salirse de nuestro propósito. No obstante, la expresión se hace necesaria precisamente a la hora de conectar los espacios aludidos con la trama y el desarrollo dramáticos, como se tendrá ocasión de advertir.

Por último, cabe hablar de los espacios aludidos, descritos o mencionados por los personajes. Esta «alusión» puede presentarse de modos diversos que conviene clasificar. En el ámbito concreto de esta investigación, se verá que la mayor parte de los conflictos dramáticos quedan determinados por una cuestión espacial o reducidos a un motivo de espacio: Doña Urraca se mantiene firme en la defensa de Zamora —*Vellido Dolfos*—, Aben Humeya lucha por recuperar su libertad y la de los suyos, lo que supone la posesión del propio territorio en que viven, etc. Los dramas que desarrollan temas de conflicto espacial movilizan y permiten ver manifiesto el juego de pasiones, sentimientos y vivencias humanas, comunes con conflictos de otros órdenes conocidos por el espectador. Por otro lado, los personajes expresan en símbolos espacio-temporales diversos motivos dramáticos, así como sus propios sentimientos y vivencias. Frecuentemente, no obstante, estas alusiones espaciales sostienen estrechas relaciones con los espacios dramáticos, en cuanto que suponen imágenes o símbolos de éstos.

Pero la importancia que concedo a estos aspectos no tiene su razón última de ser en sí mismos. Como expuso en su día Rousseau, el paisajista francés, «Hay composición cuando los objetos representados no lo son por ellos mismos, sino para contener, *bajo un aspecto natural, los ecos que pusieron en nuestra alma*» (en García Morente, 1981: 52). Por su parte, García Berrio resume con una nitidez difícilmente superable lo que yo también pretendo decir aquí:

...la naturaleza sublime de la obra de arte visual le viene otorgada al esquema material del texto en virtud de su condición de soporte eficaz de la actividad



imaginaria. La índole material (...) se ve engrandecida y transfigurada cuando, sobre la base de una acertada estructura de expresividad, consigue expresar impulsos subconscientes y conjuntos simbólicos trascendentales

(1994: 634-635).

Las delicias sensitivas y explícitamente conscientes del arte en cualquiera de sus manifestaciones, (...) son sin duda un componente indescontable de su fascinación. (...) Pero es la radicalidad esencial del mensaje que se logra simbolizar y expresar, lo que nos induce a la persuasión sobre lo poético como profundidad universalizante

(1994: 622).

El posible reparo inicial a establecer la espacialidad como eje esencial desde el que juzgar el objeto, motivado por la duda de que desde él queden realmente englobados y susceptibles de análisis todos los componentes dramáticos, se solventa desde la convicción de que la mayoría de tales componentes ha sido examinada por la crítica y, por otra parte, siempre puede procurarse una relación con ellos que impida que se queden al margen.

## PARTE II ANÁLISIS

### 1. EL CRONOTOPO TEATRAL DEL ROMANTICISMO: CONDICIONANTE EN LA PERCEPCIÓN DE LOS DRAMAS REPRESENTADOS

En el presente capítulo se trata de investigar la posible relación entre los medios físicos del drama romántico español, esto es, las salas donde se efectuaba la representación, y las reacciones del público, en cuanto que las condiciones de aquél tal vez efectuaban algún tipo de impresión sensorial en éstos, o bien propiciaban cierto tipo de percepciones.

Es de todos sabido el significado y la envergadura social que la asistencia a un espectáculo de teatro suponía a mediados del siglo XIX, no sólo en la capital española o en las ciudades que disfrutaban de mayor número de instalaciones, sino en todas las provincias y aun en todas las localidades. En la actualidad existen numerosos estudios que tratan sobre el teatro y los teatros del momento<sup>1</sup> a través de los cuales este hecho se pone de manifiesto. Aunque resulta muy evidente en cada uno de ellos que sus deducciones y afirmaciones sólo se refieren a la parcela concreta que examinan, también se aprecian numerosos paralelismos y puntos de confluencia. Tal vez se echa en falta, entre la abundante bibliografía que todos los días aumenta, un análisis global que reúna y compare todos los casos. Análisis que, en realidad, sólo puede efectuarse una vez sean investigados por extenso todos los teatros españoles o, al menos, un porcentaje muy alto.

En cuanto a la política teatral, en algunos apartados era la misma en todo el territorio español, de manera que también los factores dependientes de la misma: la necesidad de una reforma fue tema permanente de discusión pero también objeto de diversos planes que nunca, según parece, daban resultados satisfactorios.

En agosto de 1839 se nombró una junta por real orden del ministerio de la gobernación para que presentara un plan de mejoras de los teatros, de lo que resultó un reglamento, publicado en noviembre de aquel mismo año (reproducido en *El Entreacto*, 17-XI-1839: 263-265). Componían la junta Joaquín Francisco Pacheco, Manuel Bretón de los Herreros, José García Luna, Ramón Carnicer y Agustín Azcona, este último como secretario (en *El Entreacto*, 25-VIII-1839: 169). Adviértase que entre ellos se encontraban un político —que también había tentado la creación literaria—, un dramaturgo, un actor, un compositor-director de orquesta, y un autor de zarzuelas. En los años sucesivos volverían a formarse otras comisiones, como la de 1848 bajo la dirección de Antonio Benavides (en *El Siglo*, 6-II-1848: 4).

---

<sup>1</sup> En los últimos años un grupo de investigadores, dirigido por José Romera Castillo, está ocupándose del teatro en las provincias españolas que aún no contaban con un estudio adecuado (1993: 705-719). Hasta donde llegan mis últimas noticias, los trabajos ya finalizados permanecen inéditos.

Pero cada teatro tenía competencias propias: por lo pronto, cuanto se refería a la aceptación de las obras para su representación. En este sentido, cada teatro y cada empresario tomaba sus propias medidas. Por ejemplo, la junta de lectura formada en enero de 1838, contra la que se pronunciaron diversos periodistas en sus respectivas columnas, era una junta propuesta por la empresa de los teatros principales de Madrid, como órgano meramente consultivo<sup>2</sup>. Cuando el 24 de febrero de 1848 se constituyó una sociedad de autores dramáticos para protegerse de posibles abusos por parte de los empresarios y, entre otras cosas, para impedir que se les denegara la representación de algunas obras aceptables, como le había sucedido a Bretón de los Herreros en el último año<sup>3</sup>, los empresarios amenazaron con formar otra donde todos firmaran que una obra no aceptada por uno de ellos no lo sería por ninguno (26-II-1848: 4). Además, anunciaban haber contratado a un grupo de traductores para no verse nunca sin obras nuevas que subir a la escena.

Sólo con respecto a uno de los teatros, el del Príncipe, de Madrid, la política era especial, e incluso a veces había quienes no sabían distinguir bien si sus

---

<sup>2</sup> Recuérdesse que, según el reglamento publicado con motivo de las protestas suscitadas, la junta se componía de veintiuna a veintitrés personas: diez en la sección de literatos, otras diez en la sección de actores, y uno, dos o tres miembros en representación de la empresa. Era a ésta a la que habían de entregarse los dramas para ser representados, y éstos habían de leerse en las reuniones convocadas al efecto, nunca a domicilio. Los autores podían encargarse de hacer la lectura o bien estar presentes durante la misma, pero nunca en la discusión posterior, tras de la cual se procedía a la votación, aunque si alguno de los miembros de la junta lo solicitaba, el drama podía volverse a leer para emitir un segundo dictamen. De todos modos, esta junta era un cuerpo meramente consultivo: de hecho, no porque una obra hubiera sido admitida la empresa se obligaba a subirla a escena, ni el que se votara en contra implicaba que no fuera a representarse (Cfr. «Folletín» en *La España*, 3-I-1838). J. del P. (¿Juan del Peral?) reconocía un años después que él había sido uno de los que se quejaron cuando había comité de teatros, pero que peor le parecía la «plaga» de autores malos que estaban soportando aquella temporada («Plaga de autores dramáticos» en *El Entreacto*, 14-VII-1839: 119). En efecto, en los primeros días de 1838, tras conocerse la noticia de que la empresa de los teatros de Madrid había creado una junta de lectura para calificar las producciones dramáticas, junta de carácter no oficial, varios redactores habían lanzado fuertes ataques desde distintas columnas periodísticas. Bretón de manera no directa y haciendo uso de su característico sentido común justifica semejante medida en una obra suya de ese año, *El poeta y la beneficiada*, por boca del protagonista, que contesta a un autorzuelo cuando éste le pide una recomendación: «Dado el caso que yo deba / mirar con mas caridad / á un estraño que á un amigo, / y que consienta en votar / contra mi propia conciencia, / al cabo no es un costal / el empresario; él entiende / la aguja de marear; / no me consulta á mi solo, / su voto es de calidad, / y aunque aprecie mi dictamen / aprecia mas su caudal.» (Acto I, esc. X; 1838: 29) «El empresario no tiene / corazon de pedernal / mas porque usted se socorra / con mezquina cantidad / ¿ha de perder á sabiendas / diez ó doce veces mas? (...) / pero señor, el teatro / ¿es por ventura hospital? (esc. X; 1838: 20).

<sup>3</sup> Los autores se comprometían a no dar obra alguna a aquel empresario que hubiera rechazado cualquier producción digna de representación según el parecer de esta sociedad, siempre y cuando el motivo de su desaprobación no estuviera en que su representación obligaría a unos gastos de escena desmesurados (en *El Siglo*, 15-II-1848: 4).

problemas eran imputables al gobierno o al ayuntamiento. Muchos hacían gravitar el peso de todas las dificultades en que, a diferencia de Francia, donde existía un teatro nacional subvencionado, el teatro «oficial» en España, tal se consideraba al Príncipe, no sólo no recibía ayudas estatales, sino que se hallaba sometido a numerosas cargas, cargas que en 1841, según algunos, ascendían a trescientos mil reales (en *Revista de Teatros*, 30-V-1841: 70). Tal situación hacía inviable la concepción del teatro como una empresa, de ahí que en los primeros meses de 1839, aun cuando el ayuntamiento de Madrid había ofrecido un subsidio, por no ser éste suficiente, el teatro Príncipe de Madrid se halló a punto de cerrar. Hubo quien dijo, incluso, que los actores habían formado una comisión para dialogar con el ayuntamiento y comprometerse a ceder, de sus sueldos, trescientos reales por representación, pero habían sido desatendidos (Moral, 25-III-1839: 2).

Las quejas siguieron sucediéndose a lo largo de los años siguientes y dando lugar a sucesivos parches. La creación de un teatro subvencionado, así como diversas restricciones a los demás, aparte de las cuotas de compensación que ya pagaban todas las diversiones públicas a los teatros principales (v. gr. Arch. Villa, Secc. Correg., 1844, 2-298-5), fue obra del nuevo reglamento de 1849 (reproducido en *La Luneta*, 8-II-1849), en el que colaboró de modo especial Ventura de la Vega (en *La Luneta*, 7-I-1849: 1) y por el que, entre otras cosas, se constituyó el teatro Español, que sustituía al Príncipe. Su fracaso dio lugar a una nueva concepción de la que fue artífice Rodríguez Rubí. La fortuna o no de las medidas aplicadas, sus consecuencias, tuvieron distintas lecturas. Un periodista que firmaba «F.M.», al concluir la temporada de 1852, repasaba las obras estrenadas en los teatros y sacaba las siguientes conclusiones: aquel año, que no había ya un teatro subvencionado y, por lo tanto, no se pagaba a una serie de autores un sueldo para facilitarles su tarea de composición, aquellos mismos autores habían escrito y estrenado más comedias originales que cuando tenían la obligación de hacerlo; por otro lado, al redactor le extrañaba que se confiara a Ventura de la Vega la dirección de la nueva junta de teatros que se había constituido, después de su fracaso en la gestión del teatro Español en 1849. Le extrañaba, también, que no se hubiera preferido designar como encargado a Rodríguez Rubí, que había conseguido levantarlo en 1850 (19-VI-1852: 46).

De cualquier manera, en este capítulo no importan tanto estos datos en sí mismos, sino en cuanto permitan evaluar hasta qué punto las condiciones *fijas* de la representación, así como las *circunstanciales* o *ambientales*, podían influir en las características de los dramas, esto es, en los autores a la hora de idearlos y en la prehensión de los mismos por parte del público.

Dentro de una clasificación de los elementos que conformaban el que llamaremos «cronotopo teatral» queda, de una parte, el edificio donde tenía lugar el acto —su estructura y características arquitectónicas, sus condiciones de iluminación, etc— y, por otra, todo lo relacionado con el momento del día, la época, las condiciones en las que acudía el público, el ambiente que lo rodeaba y el que cada grupo y cada uno de los asistentes contribuía a crear.

## 1.1.— LOS EDIFICIOS DESTINADOS A LAS REPRESENTACIONES TEATRALES EN ESPAÑA

### 1.1.1.— *Coliseos antiguos y nuevas construcciones*

El siglo XIX experimentó una gran explosión en cuanto al número de construcciones y de arreglos de ampliación en los edificios destinados a las representaciones teatrales, lo que denota un creciente número de espectadores y un cada vez mayor interés por emplear el tiempo libre para acudir a los espectáculos. Ante tal realidad cabe preguntarse si las peculiares formas dramáticas del romanticismo supusieron un aliciente para que esto ocurriera y viceversa, si aprovecharon y sirvieron al gusto del público y quedaron condicionadas por él.

Pueden presentarse numerosos ejemplos de teatros construídos y reformados según las necesidades nacidas en parte gracias a las exigencias escenográficas que el romanticismo había conseguido acreditar, botones de muestra de otros muchos en las distintas provincias españolas.

Aunque los diversos testimonios de la época publicados en las investigaciones sobre los teatros madrileños han llegado a crear una imagen general bastante desastrosa de los mismos, no debe olvidarse que los años del romanticismo conocieron una auténtica multiplicación de salas e introducción de mejoras. Muchas de aquellas salas fueron abriéndose en la década de los treinta y de los cuarenta<sup>1</sup>, con la aparición, primero, de los teatros de la Sartén<sup>2</sup>, el Buenavista<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> En lo que respecta al teatro en Madrid, Jean-Louis Picoche realizó una excelente investigación de conjunto sobre los primeros años del romanticismo (1970), reforzada con otras varias obras de años posteriores, tanto desde la perspectiva arquitectónica (Fernández Muñoz, 1988, por ejemplo) como en relación con el hecho teatral en sí (Calderone, 1988), trabajos a los que remito para informaciones más detalladas. De todos modos, pienso que los diarios de la época, así como la Biblioteca Municipal de Madrid, sigue guardando muchísimos testimonios y documentos de sumo interés. Entre los ejemplos que iré anotando en este capítulo, he dado lugar preferente a aquellos que no he visto citados ni publicados. Los datos que proceden de mi investigación personal se refieren, mayoritariamente, a Madrid. Para el resto de las provincias españolas sólo en casos muy contados ofrezco datos inéditos, todos extraídos de publicaciones periódicas que he consultado en las hemerotecas madrileñas; la mayoría de los que aparecen en este capítulo, como podrá comprobarse, proceden de monografías sobre los teatros de cada localidad.

<sup>2</sup> En el tomo XIV de la sección Corregimiento del Archivo de Villa, se guardan documentos referentes a este teatro, así llamado por encontrarse en la calle del mismo nombre.

<sup>3</sup> En *El Siglo XIX* un articulista que firmaba «J.B.D.» le dedicó un artículo para cantar sus excelencias —y las de los actores que en él trabajaban—, sus comodidades y lo mucho que aventajaba a los demás (1837, n.º 14: 112). Por su parte, en el *Eco de la Razón y de la Justicia*, con motivo de su apertura, se concretaba que el local era reducido, pero los asientos cómodos y holgados «en términos de superar á los de los teatros principales.» Además,

el de las tres Musas<sup>4</sup>; y de otros, como el del Museo<sup>5</sup>, que no se mantuvieron hasta mucho más allá de 1850, para dejar paso al nacimiento de otros. En esta fecha un viajero contaba siete: el Príncipe (ya Español), que juzgaba el más bonito desde la reforma de 1849; el Real, recién concluido; el del Drama, pequeño pero cómodo, el Francés —antiguo Cruz así llamado por tener instalada una compañía francesa—, que era, en su opinión, el de peor aspecto exterior y más defectos

explicaba que las decoraciones, la embocadura y todo el teatro estaban pintados con bastante gusto. Igualmente, convenía en que la primera representación había salido muy airosa para lo que cabía esperar de actores aficionados (30-VI-1837: 3).

<sup>4</sup> Situado en la plazuela de La Cebada, parece que había proyectos para que se abriera a principios de 1837 (*Madrid en sus diarios*, 1961, I: 28). Cuando, en efecto, estuvo listo, los empresarios hicieron público un «manifiesto», así como los nombres de los actores ajustados:

La empresa del nuevo teatro tiene el honor de ofrecer al respectable público de esta capital empezar sus tareas escénicas el día primero del mes de junio próximo.

Esta empresa no lleva mas fin que reemplazar en lo posible la falta que se nota en Madrid de espectáculos suficientes á distrer su numerosa poblacion, y de ninguna manera hacerlo un objeto esclusivo de ganancia positiva ni aun probable. Bajo este concepto no piensa hacer su apologia, ni pomposos ofrecimientos, sin embargo, no puede desentenderse de esponer al público que no ha omitido sacrificio, por costoso que haya sido, para poder servir á este respectable públco con la comodidad, decencia y decoro que se merece.

El teatro de las tres Musas se ha hecho nuevo enteramente, las decoraciones y maquinaria lo mismo; y asi estas como los adornos de lsalon, ejecutados por los mas acreditados artistas de esta corte: la compañía se compone de actores conocidos, y algunos de ellos en estos teatros: la orquesta es brillante y escogida; en fin, la empresa no tiene el orgullo de creer que ha podido plantear un teatro como lo merece esta caital, pues la localidad no se lo permite; pero si cree que en su género de subalterno no habrá otro que le sobrepuje, y solo espera que el público se penetrará al verlo, de que no ha sido posible alcanzar mas perfeccion en los diferentes ramos (...).

...se propone la empresa en cuanto le sea posible no repetir mas funciones que aquellas que hayan merecido una aceptacion muy marcada, pues se halla con el suficiente caudal de comedias, piezas y sainetes para poderlas variar diariamente: asimismo tiene preparadas otras no representadas en esta corte, y aun algunas enteramente nuevas: tambien espera con el tiempo poder amenizar sus funciones con alguna que otra produccion lirica, en cuanto lo permitan sus fuerzas y lo crea compatible con el gusto del público que le favorezca: tampoco ha descuidado la parte de baile nacional, que será desempeñado desde luego por artistas inteligentes.

En cuanto á las localidades, despues de fijarlas un precio cómodo en general, se rebajará una parte proporcionada á los que gusten abonarse

(en *La España*, 1-VI-1838: 4).

Según Cambronero logró desbancar al Buenavista, abierto un año antes, de manera que en 1839 hubo de cerrar (1913: 26).

<sup>5</sup> En el Archivo de Villa existe un tomo donde se recogen diversos documentos relativos a este teatro, que abarcan el período comprendido entre 1845 y 1847 (t. XIV, secc. correg.). No debió dedicarse a las representaciones teatrales mucho tiempo más, puesto que seis años más tarde se encontraba en ruinas: «El antiguo teatro del Museo se viene por momentos abajo (...) Aunque el edificio en cuestion sea objeto de un pleito, nos parece que la seguridad del vecindario es antes que todo» (en *El Clamor Público*, 2-VI-1853: 3). Para más noticias y detalles sobre este teatro, en breve podrá consultarse un artículo sobre sus circunstancias y representaciones en él efectuadas (Ballesteros, 1995). Véase también Cambronero (1913: 97 y ss).

interiores; el del Circo, y dos de segundo orden: el Variedades y el del Instituto<sup>6</sup>. Numeración en la que no entraban los llamados «caseros»<sup>7</sup>. En el filo de la segunda mitad del siglo algunos juzgaban un error esta proliferación de teatros, pues el público se repartía entre ellos y, con él, el dinero, lo que provocaba el fracaso de muchas empresas:

Empieza como siempre el año cómico, abriéndose muchos teatros y formándose las mas brillantes ilusiones. Pocos son los que llegan al fin de la jornada y logran cantar victoria. Lo hemos dicho repetidas veces: Madrid no puede sostener seis teatros; y cuantos esfuerzos se hagan, son inútiles. Sin embargo, no falta quien se arriesgue a probar fortuna (...) Príncipe, Variedades, Instituto, Circo, Teatro-Real, Teatro-Francés, Galería Topográfica, Circo de Paul, Circo de Tourniaire, y todavía queda el teatro de Los Basillos<sup>8</sup>, dispuesto á admitir a cualquier otro empresario que pida alojamiento

(en *La Ilustración*, 18-IX-1852: 379<sup>9</sup>).

---

<sup>6</sup> Curiosamente, en 1849, parece que estos dos eran los más concurridos, al menos si nos fiamos de cierta noticia introducida en *La Semana*:

El teatro Variedades es hoy día el mas favorecido, el de preferencia, el niño mimado del público madrileño. Le sigue el del Instituto, que logra tener una entrada llena en las mas de las representaciones: y viene luego el de la Cruz, que sigue luchando con su amarga y dolorosa suerte. Nada decimos del Teatro Español, porque vive mantenido á costa ajena: ni del teatro de la Opera, porque sabido es de sobre que ese no puede vivir aunque lo mantengan

(30-XII-1849: 30).

Casi asombra el que sólo unos meses más tarde se cerrara por declararse ruinoso el edificio y se solicitara el poder dar representaciones en el teatro de los Basillos mientras se concluyeran las obras pertinentes (Antequera, 22-IV-1850: 386). El teatro volvió a abrirse, reformado, en septiembre de aquel mismo año (Antequera, 23-IX-1850: 2).

<sup>7</sup> El ya citado tomo XIV de la sección Corregimiento del Archivo de Villa guarda los expedientes y peticiones de licencias para representar comedias en diversos lugares. Entre los ejemplos que podrían citarse, destaca ya en 1834 el permiso que se solicitó para la casa-cochera de la Duquesa viuda de Ribas (sic), callejuela sin salida de la Concepción Jerónima (leg. 1-34-47). Posterior fue el del teatro del Genio, y de 1844 datan las solicitudes para representar en una casa de la calle Mesón de Paredes (leg. 2-79-79), en el número 47 de la calle Leganitos (leg. 2-79-28), en la casa vieja de Osuna de la misma calle (leg. 2-79-20), en el número 19 de la calle Santa Isabel (leg. 2-78-58), en el 10 de la de San Roque (leg. 2-78-50), en el número 3 de la plaza de San Francisco (leg. 2-79-27).

<sup>8</sup> Cuando se inauguró, en el primer mes de 1850, un articulista no dejó de criticar su disposición:

...creemos que la parte de adornos, todos los asientos y el decorado son susceptibles de bastantes mejoras. Con mas urgencia las reclama todavía el abrigo de este teatro, que carece de puertas interiores, dando asi paso al aire que penetra por la entrada principal, y que circulando por los corredores, hace peligrosa la estancia en ellos en las frias noches del invierno. Estas puertas interiores y una mampara ó gruesa cortina en la entrada principal, son de absoluta necesidad en este teatro. La misma falta de abrigo se deja sentir por la parte del escenario

(en *La Semana*, 21-I-1850: 178).

<sup>9</sup> Unos años antes ya Cazorro era de la misma opinión (20-XII-1846: 26).

El artículo abre los ojos a la realidad de los teatros como empresas. Una diversión de tan afortunada audiencia y tal popularidad en el siglo XIX no era cosa de abandonarse. El número de gentes de negocios que intentaba aprovecharse de tales condiciones, el trasiego de empresas, empresarios y actores constituye una maraña casi inextricable, sobre todo algunas temporadas. Artículos como el citado facilitan una perspectiva del teatro en Madrid más compleja de lo que a veces se ha podido pensar (*vid.* también, v. gr. Zorrilla, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, 1943).

Independientemente de estos avatares, el número de los teatros daba lugar a que existieran notables diferencias entre ellos, no ya entre los de primer y segundo orden, sino entre los conceptuados del primer grupo. Hubo quienes dejaron constancia de los adelantos en algunos de ellos: Juan Belza, por ejemplo, no deja de elogiar siempre que puede el teatro del Circo «el primero de España, el mas lujoso y elegante, el mas concurrido, el mas digno, en fin» (noviembre 1846: 127) y «único en su especie», por carecer de defectos como el de las lunetas pequeñas, tan molestas (diciembre 1846: 136)<sup>10</sup>. Aunque unos elogios tan exagerados parecen sugerir algún tipo de vinculación interesada con dicho teatro, es cierto que una observación de los grabados aportados por Granda y Simón Palmer de varias salas —la del Liceo en 1847, la del Museo en 1843, la del Instituto y el de Variedades en 1848, ésta del circo en 1850— permite comprobar la mayor capacidad de éste del Circo, pensado para cobijar a casi mil novecientos espectadores frente a los algo más de mil setecientos del teatro Real, los mil cien

<sup>10</sup> Irónicamente, entre las reformas efectuadas en el teatro en 1847 se cambiaron:

...se han construido nuevas lunetas mas cómodas que las que anteriormente habia: en lugar de las sillas que ocupaban la galería principal, se han colocado elegantes butacas de muelles, y finalmente se ha pintado un nuevo telón de embocadura

(en *El Trono y la Nobleza*, septiembre 1847: 311).

Ciertamente, en 1846 gozaba de gran popularidad, a la que contribuía, sin duda, el que los reyes y los infantes se abonaran al mismo y se presentaran de incógnito algunas noches (v. gr., en *El Heraldo*, 23-X-1846: 3). Pero, por supuesto, el teatro no rozaba la perfección:

Bien se conoce que la temporada de los teatros toca á su término: tal es el descuido con que en este teatro se mira, cuanto puede servir de incomodidad al público. Y decimos esto porque los asistentes al Circo se quejan justamente del tufo que despiden las candilejas del escenario y las de los músicos por hallarse rotos doce tubos de aquellas. parece imposible que en el teatro mas caro de esta capital se note semejante falta. Creemos sin embargo que esta advertencia será suficiente para que el señor empresario ponga el remedio conducente

(en *El Siglo*, 11-III-1848: 4).

Ciertamente, sus condiciones en 1848 no eran ya las de dos años antes. L. V. y G., al pasar revista a los teatros al final de la temporada 1847-1848, exponía que aquel teatro, nacido con todos los honores de la opulencia y el poder de sus dueños, había ido decayendo y también siendo abandonado del público «porque siempre tuve (el teatro) la pícara costumbre de gastar mas de lo que ganaba» (16-IV-1848: 4). Claro que volvió a ser el punto de reunión «de toda la buena sociedad de Madrid» cuando contrató a las bailarinas Guy, Fouco, Vargas y Cámara en 1850 (Antequera, 29-VII-1850: 194). Tampoco es que careciera de irregularidades, a la vista de los documentos que se guardan en el archivo de villa (t. XII, secc. correg.): en cierta ocasión el marqués de Santa Cruz multó al empresario por expender más billetes de los debidos (era el año 1844, 2-152-117); en 1850 también se montó un gran alboroto «por la excesiva concurrencia» (2-279-88), y en 1852 se desplomó un pedazo de obra que alcanzó a algunos asistentes (2-248-31).



del Príncipe, los apenas setecientos del Variedades, los menos de seiscientos del Lope de Vega y los sólo trescientos del Buenavista, así como la mayor amplitud del escenario.

Por tanto, no todo era feo en los teatros, si bien es cierto que, todavía en 1840, podían dejar mucho que desear, como anota el siguiente artículo, donde el periodista se expresa en términos parecidos que los de otros mencionados en diversos estudios críticos:

La primera idea que á uno se le ocurre al entrar en cualquiera de ellos, hablo de los principales, es la grande aficion que supone la concurrencia á tales edificios (...) Es necesaria toda la vocacion del mundo para permanecer tres ó cuatro horas en aquel sitio, aunque fuese para oír cantar á los ruiseñores del monte Olimpo.

Porque va Vd. allá: entra, atraviesa una porcion de callejones en que cada cual es dueño de hacerse la ilusion de una cárcel que no haya visto el rostro á la reforma penitenciaria; gana al fin el patio por una portezuela miserable y, antes de haber tomado por asalto la luneta, ya ha tenido ocasion sobrada de pisar y de que le pisen, de estrujar y de que le estrujen, de incomodarse, de romperse, de hacerse pedazos en fin, amen de ir pidiendo perdones que no le conceden, y oyendo los refunfuñamientos, y viendo los gestos feos de los hombres gordos. Verdad que, una vez embutido en el asiento, el espectáculo que se goza, compensa de todos estos trabajos, y aun hace olvidar la necesidad de no moverse de él en toda la noche por el temor de sufrirlos mayores. ¡Qué teatros tan magníficos! ¡Qué retablos de ánimas benditas de los palcos! ¡Qué boca de lobo ó de demonio abierta para tragarse el patio, la cazuelal ¡Qué tertulias aquellas que se pierden de vista! y sobre todo, y es lo que abona mas el talento del arquitecto, ¡qué de madera hay allí! (...) los teatros de Madrid, á los cuales no debe llamárseles, como antiguamente, *Colyseos* por no darles un nombre más grande que ellos; los teatros de Madrid han permanecido intactos

(«T.» en *Correo Nacional*, 1840: 1-2).

No faltaron reformas durante la década de los cuarenta en todos ellos. Por ejemplo, en los primeros meses de 1841 *El Iris* dio cuenta de la renovación del teatro del Príncipe<sup>11</sup> y de la Cruz<sup>12</sup>. También es cierto que a veces las cosas llegaban a límites insostenibles, y no por llevarse a la autoridad se les ponía remedio. Por ejemplo, en 1846 se elevó un escrito que proponía la construcción de meaderos en el teatro del Príncipe (Arch. de Villa, secc. Correg., 2-174-37). Uno de la misma naturaleza se había expuesto con fecha del 23 de abril de 1838, pidiendo que se suprimieran los que había en el pórtico del teatro —nada menos—, y se trasladaran a otra parte. El escrito argumentaba sobre la inmundicia a que aquello daba lugar, tanto en cuanto al olor como en cuanto a la suciedad del suelo. Sin embargo, la propuesta fue denegada, acogiéndose a la réplica de don

---

<sup>11</sup> El local de este teatro ha sufrido reformas tanto mas importantes cuanto que todas redundan en comodidad del público. Se ha variado el alumbrado, se han pintado los palcos, se ha puesto nuevo telón de embocadura y se han mejorado las lunetas y las delanteras de las tertulias

(11-IV-1841: 196).

<sup>12</sup> «Las mejoras que se han hecho en este local son de tal naturaleza que de un teatro feo, sucio y asqueroso se ha convertido en elegante y magnífico» (en *El Iris*, 11-IV-1841: 196).

Francisco Rodrigo que, con firma del 2 de mayo de ese mismo año, notificaba que llevaban colocados allí desde la fundación del teatro, en el tiempo de la empresa «Roxas», y que «por honesta decencia» se habían echado unos tabiques a los lados. Advertía que no existía otro lugar más a propósito para colocarlos y añadía que, acostumbrado el público a aquel lugar, seguiría yendo al mismo sitio en caso de urgencia antes de poder ser advertido del cambio, cosa de la que resultarían «charcos y mayor fetidez de la que ahora ocasionan» (Arch. Villa, secc. Secret., 4-23-17).

Barcelona estuvo, en términos generales, bastante mejor dotada, en lo que a edificios teatrales se refiere, en el siglo XIX. Hasta que se inauguró el teatro Principal y el Odeón, y aparte de los teatros de la Cruz, el Carmen y Liceo, numerosas salas privadas poblaban la ciudad ya antes de 1840, como la casa Magarola, el teatro Palau, el de la calle Tallers, el Obradors, el del callejón de Cau Roca. También algunos conventos, después de la desamortización de 1835, se aprovecharon para estas actividades: los de la Merced, los Capuchinos y el «Montesión» (Salvat, 1980: 33-70). Algo parecido sucedió en Palma de Mallorca tras la primera desamortización y varios conventos se sumaron a los teatros de que ya se disfrutaba. Fue el caso del de la Mercè, en 1842, y el de la Salut Francesc d'Asís, en 1844. A partir de 1850 el número se incrementó considerablemente, aparte de contar, ya en esta década, con el teatro Principal y el teatro del Círculo Mallorquín (Mas i Vives, 1984: 1-2).

Incluso una ciudad como Valencia parece que dispuso de un edificio para representaciones digno de una capital. Un artículo en torno al teatro de esta ciudad lo juzga el más hermoso de España, aunque desproporcionado atendiendo al número de sus concurrentes, que diariamente era pequeño: «La poca guarnición y la falta de forasteros contribuye poderosamente á la soledad que se observa casi diariamente en aquel teatro» (en *El Universal*, 11-VI-1834: 1). Si comparamos esta descripción con las de los teatros madrileños en las mismas fechas, parece que otras capitales de provincias gozaban de lo que Madrid carecía.

El teatro Principal de Málaga, que puede considerarse uno de los más grandes de España, contaba con una capacidad para unas dos mil personas en 1850 (1851, v: 110) —compárese con la capacidad de los teatros madrileños antes apuntada—. Se podía acudir además al Liceo a partir de 1843 —aunque sus actores no eran profesionales—, al teatro Circo de la Victoria (1844-1856) y, en 1850, a la Academia Dramática Literaria y el Círculo Recreativo; y esto, descontando otros locales de aficionados más modestos, como «El Carmen» y «La trinidad» (Pino, 1986: 213-215).

Otras ciudades, si se hace una comparación proporcional con Madrid, también parecían gozar de buenas salas. Zaragoza, por ejemplo, disponía desde 1799 de un teatro, el Principal, construido a imitación de los de Madrid y Barcelona, con forma de herradura y espacio para mil cien espectadores. Entre otras ciudades andaluzas, Cádiz tenía un coliseo de ópera, el teatro del Circo y el teatro Francés, y a la llegada del drama romántico éste se representaba en el corral de comedias que funcionaba desde el siglo XVI, así como en el teatro del Balón, primero llamado de San Fernando, que se había abierto el 26 de agosto de 1812 (Moreno Criado, 1975: 21, 25, 28, 30, 49). Por su parte, Córdoba, una

ciudad no especialmente grande en relación con las grandes urbes españolas, a lo largo del siglo XIX anduvo bastante bien provista de teatros: el del Recreo, el de San Fernando, el Iberia; dos de verano, uno el Cervantes y otro en la calle Gondomar. Entre los particulares, destacaron el de la calle Duque de la Victoria, el de la casa del Bailío, el de la calle Alcántara, el de la Trinidad, el del palacio de la plaza Conde de Prigo, el del Horno del Camello, el del Honor Veinticuatro, el de la calle Rey Heredia y el Gran Teatro (Fernández Ariza, 1987: 180).

Pero, en realidad, no era esto lo común. Por el contrario, muchas ciudades, no sólo localidades pequeñas, habían de arreglárselas con instalaciones incomparablemente peores que las de la capital: había quien pensaba que una ciudad con la dignidad de Toledo no se merecía un teatro como el suyo (1851,V:83). En Mallorca el mejor teatro del que se disponía, hasta que se iniciaran las obras de uno nuevo en 1854, era la Casa de las Comedias, un edificio en el que cabían ochocientos espectadores en total<sup>13</sup>. Bilbao, por su parte, desde 1828 hasta 1833 sólo podía utilizar un caserón para estas actividades, y la interpretación corría a cargo de un grupo de amigos, los de «El buen humor». Pasadas estas fechas se rehabilitó, con carácter provisional, un antiguo instituto, que fue denominado teatro Gayarre —y que no tiene que ver con el actual— (Uralde, 1982: 10).

Otras ciudades carecían de una edificación propia para representaciones teatrales. Por ejemplo, en Ávila las obras se interpretaban en los patios de los hospitales hasta 1898, año en que se construye el teatro Principal (Hernández de la Torre, 1973: 25-27). Los habitantes de Astorga habían de acudir a un local muy poco céntrico salvando el mal acondicionado camino, según Alonso Luengo (1986: 52), mientras que en Águilas hacia 1830 las representaciones se llevaban a cabo en el Teatro de la Caridad que, a lo que parece, se trataba de una edificación cercada pero sin techo, y eso obligaba a usarlo sólo cuando el tiempo lo permitía y a iniciar las funciones a las cuatro de la tarde (Cerdán Casado, 1984: 41). Por aquellas fechas Almagro, pese a su corral de comedias —olvidado y destinado a otros usos— estaba desprovisto de teatros (Rodrigo, 1971: 87). Cuando incluso algunas poblaciones como Alcoy<sup>14</sup>, Almansa, Hellín o Tarazona de la Mancha tenían unos coliseos bastante aceptables, en Albacete capital ni siquiera había un lugar concreto y adecuado, y las funciones se ejecutaban al aire libre o en la antigua iglesia de San Agustín, sin rehabilitar, hasta que en 1853 se arregló una sala en el antiguo hospital de la Caridad de San Julián (Fuster, 1974: 12-13; 17; 27).

Ahora bien, en condiciones mejores o peores, el espectáculo teatral era algo de lo que pocos lugares querían verse privados y, precisamente, en los años del romanticismo se construyó gran número de edificios con este fin. En 1841 en

---

<sup>13</sup> La sala constaba de once filas de lunetas y dos de anfiteatro, un total de doscientos cuarenta y nueve asientos, cuatro órdenes de palcos en número de setenta, bancos del patio y la cazuela, situada en el tercer piso (Sabater, 1982: 33-35).

<sup>14</sup> Parece que en 1838 se abrió un teatro bastante bonito allí que fue acogiendo compañías dramáticas cada vez mejores. Incluso un primer actor del teatro de Valencia, apellidado Montañó, se ajustó allí en 1839 (en *El Entreacto*, 28-VII-1839: 140).

Santiago se inauguró un teatro de arquitectura «moderna», diseñado por Manuel Prado (en *Revista de Teatros*, 6-VI-1841: 78) y en Pamplona, el teatro Principal —Gayarre— sustituyó a la antigua Casa de Comedias (Corella, 1971: 25). Soria estrenó su teatro en 1844 y éste era el único de la provincia según Álvarez Solar-Quintés, (1963: 163)<sup>15</sup>. En Santa Cruz de Tenerife el primer teatro regular se tuvo en la temporada de 1823-1824 y la compañía de Pazo, que llegó en octubre de 1834, todavía se asentó en un local en penosas condiciones de la calle del Tigre; pero en la navidad de 1835 se inauguró un teatro algo más aceptable, con cabida para cuatrocientas treinta y dos personas, en la calle de la Marina. Habría que esperar a 1838 o 1839 para que se hablara ya de levantar un teatro municipal un poco más serio en uno de los salones del antiguo convento de Santo Domingo, que se abrió en 1851 (Martínez Viera, 1968: 16, 20, 22, 40). Sevilla también conoció la edificación, en los últimos años del romanticismo, de un hermoso teatro, del que hablaron bastante los periódicos. Una noticia inserta en *El Heraldo* comenta que el de San Fernando, cuando llegara a concluirse, sería uno de los primeros de Europa<sup>16</sup>. Puede que se trate del mismo del que *El Clamor Público* hablaría cuatro años más tarde, cuyas obras dirigía Gustavo Staneicher (9-VII-1847: 4), y que debió de finalizarse poco después, pues según noticias de un viajero, en 1850 en la ciudad se contaba con dos teatros, el de San Fernando y el Principal (1851, v: 155).

Otros teatros, como el Principal de Burgos<sup>17</sup> o el de Alcalá de Henares,

---

<sup>15</sup> Además, fue construido a expensas de una asociación cuyos individuos cedieron en favor del establecimiento de depósitos, a que el edificio pertenecía, el derecho que les asistía para el reintegro de las cantidades anticipadas. Parece que no resultó negocio de ninguna manera, pues se ganaba tan poco que, incluso, existe una petición a la reina para que se les concediera la licencia de no pagar, en 1849, los quinientos reales que debían ingresar en la Depositaria del Gobierno del Jefe Superior Político de la provincia. Aunque la solicitud fue denegada, se admitió que no regiría tal obligación mientras permaneciera cerrado o actuase en él alguna compañía ambulante (Álvarez Solar-Quintés, 1963: 268).

<sup>16</sup> Admirable es la vista que ofrece el teatro mirado desde el escenario, y aun no le adornan las pinturas que habrán de hacer la mas risueña y agradable perspectiva. La construccion que, segun nos han dicho, vá á darse á las plateas, será elegantísima y del mejor gusto, puesto que nuestras lindas paisanas habrán de ostentar sus hechizos y lucir sus ricos trajes sobre una especie de pedestal circuido de una preciosa barandilla dorada, por entre la cual divisaráse desde el lindo piececito hasta el último pliegue de sus vestidos. (...) Los sillones que en dos hileras se pondrán delante del primer palco hacen la apología del que tuvo la oportuna ocurrencia

(3-IX-1843: 4).

Este ejemplo constituye una prueba de algo sobre lo que se hablará más adelante: el empeño por decorar los teatros de modo que las damas pudieran lucirse indica que esto importaba mucho a las señoras y venía a ser uno de los mayores motivos para acudir al espectáculo.

<sup>17</sup> Antes del siglo XIX era un edificio muy reducido que contaba sólo con noventa lunetas y veinte palcos. Ya en aquella centuria, a petición de los empresarios, se amplió de modo que se prolongaron los palcos hasta el mismo escenario, mientras que se aumentó el número de lunetas del patio, si bien que haciendo disminuir el espacio entre las filas. En el escenario se realizaron obras, y tomó algo del lugar destinado a los músicos. También hubo planes de

(Coso Marín, 1989: 64-73<sup>18</sup>), antiguos corrales de comedias, sufrieron una profunda remodelación, de acuerdo con las nuevas exigencias escénicas, en las que el desarrollo del drama romántico pudo tener algo que ver.

---


realizar un nuevo coliseo, y en 1829 se acordó que el arquitecto titular José Julián Calleja estudiara las condiciones para edificarlo, aunque no pudo inaugurarse hasta 1858 (Archaga, 1982: 26-27, 35).

<sup>18</sup> En 1831 la Sacramental de Santa María la Mayor, impulsada por el entusiasmo de su cofrade José Antonio Rayón, y tras superar innumerables problemas técnicos, económicos y de propiedad, encargó el proyecto del nuevo teatro a un arquitecto madrileño. Realizó tres planos, uno del actual edificio coliseo y otros dos de la reforma. La gran innovación arquitectónica del proyecto fue la adopción de la planta elíptica para la sala. (...) La construcción del teatro romántico constituye un suceso original, sobre todo por la concepción de la planta elíptica, cuya construcción puede considerarse un alarde arquitectónico. No obstante, el teatro hubo de adaptar sus estructuras al espacio definido por los límites del corral —un patio de vecindad— sin que pudiera adquirir una mayor extensión. El teatro romántico se adelanta unos cincuenta años a la construcción de la mayoría de los teatros románticos de España. (...) En total había 23 palcos, siendo el aforo de la sala de 500 espectadores. Cada palco tenía tres sillas grandes y tres pequeñas. El espacio que ocupaba la cazuela se siguió manteniendo con la misma denominación e idéntica función: alojar a las mujeres. No obstante, pronto se perdería este uso, tabicándose por la mitad y dando lugar a dos palcos principales. / Es importante destacar la pervivencia de un pequeño espacio, al fondo de la sala, bajo la cazuela, reservado para estar de pie, al igual que sucedía en el corral. El resto del patio lo ocupaban las lunetas. Los palcos estaban separados entre sí por un tabique del suelo hasta el techo de forma que la visión era frontal, como en los teatros italianos de la época. Los palcos cerrados constituyen una reminiscencia de los aposentos del corral, donde este espacio se concebía como un habitáculo de carácter privado

(1989: 64, 66, 73).

### 1.1.2.— *El «espacio teatral»*

Entiendo por espacio teatral, propiamente dicho, lo que otros autores, como Pavis y Sito Alba por escenográfico<sup>1</sup> (1984: 177; 1987: 149), es decir, la sala compartida por público y actores donde se ejecuta la representación teatral.

Solá-Morales explica que la sala *alla italiana* supone el núcleo arquitectónico fundamental con que se inicia el teatro del siglo XIX. Su «resultado híbrido», como acuerdo entre sus dos funciones principales, es decir, la de fiesta y la de representación, ciertamente señala su carácter en la época (1984: 19). Por supuesto, la transformación de los teatros para adaptarlos a esta forma debía mucho al tipo de espectáculo en boga, a las comedias de ilusión, de magia, mitológicas, que requerían un espacio adecuado para utilizar la luz artificial, la tramoya y los juegos escénicos; es decir, espectáculos que exigían un espacio cerrado y un público que hubiera abandonado el escenario y observara frontalmente la escena (Coso Marín, 1989: 61). Estos espectáculos, en realidad, abrieron el camino al drama romántico que, cuando  llegó, pudo contar con algunos espacios bien dispuestos para su representación.

Los teatros antiguos en sus reformas iban eliminando aquellas partes laterales donde se situaban algunos privilegiados espectadores<sup>2</sup>, pero también iban marcando una distancia mayor entre el público y la escena. A juicio de Navascués (1984), fue justamente la invención de la embocadura lo que dio principio al teatro moderno, porque al separar la escena de la sala cada una fue desarrollando su forma de acuerdo con su peculiar función. La escena fue ganando profundidad para alcanzar las cada vez más atrevidas y numerosas composiciones fugadas, mientras la sala fue multiplicando sus palcos, estratificándolos, buscando la planta más conveniente para cumplir esa doble función de «mirar y ser mirado».

Un tercer elemento separaba radicalmente en dos el espacio teatral: el

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Bobes Naves, que prefiere denominar «espacio escenográfico» al ámbito escénico adaptado por la decoración a las acciones que allí se representan (1987: 243), reservo el nombre para los aspectos relacionados con la decoración y efectos, como ya he dicho anteriormente. Por otra parte, Bobes no parece tener un nombre concreto para designar el conjunto que abarca tanto el escenario como la sala que ocupa el público. La denominación que elijo, en realidad, no la he visto acuñada en otro sitio, pero pienso que encaja bien con su referencia, por analogía con el término «teatro» como edificio.

<sup>2</sup> Aparte de los teatros de la Cruz y el Príncipe, de Madrid, cuya reforma se efectúa en 1745 con este fin (Morant, 1992: 56), puede ponerse como ejemplo el teatro Cervantes de Alcalá de Henares: a partir de 1769 el escenario se utilizó definitivamente como teatro a la italiana. De él se suprimieron las gradas laterales, que pasaron a formar parte del escenario, para ya, el 18 de julio de 1831, iniciar una obra con el objetivo de convertirlo en una sala a la italiana (Coso, 1989: 63-67). No quiero dejar de anotar el dato curioso del teatro de Toro, cuya sala presenta desde su construcción una forma a mitad de camino entre las anteriores «corralas» y los teatros italianos: una cabecera redondeada en forma semicircular, que no llega a alcanzar la forma de herradura (Burillo, 1993: 141).

telón. Anteriormente, como explica por extenso Duvignaud, el telón no se cerraba entre acto y acto. El cambio en este sentido significa dar más relieve a la concepción del escenario como «caja cerrada», donde los actores deben crear la ilusión de que interpretan con independencia del público, y éste sólo asiste porque la «cuarta pared» se ha hecho invisible para él, sólo durante la duración de la obra, sólo mientras no cae el telón.

Por añadidura, la separación entre escena y sala no queda establecida únicamente con estos planteamientos arquitectónicos, sino que además se avala mediante un sistema de control y unas normas que se publican para conocimiento del público. Ciertamente ya en los años veinte se impedía a éste la entrada en la escena (v. gr. Fernández Ariza, 1987: 73) así como

...pedir con voces ó gritos que se repitan los bailes ó tonadillas ó que salga alguno de los actores ó sugeto determinado á ejecutar alguna habilidad, ni que se haga otra funcion que la ofrecida, ni silvar ni proferir espresiones ó satiras ajenas al decoro público (...) hablar ó hacer señas desde el patio á los actores y actrices y toda contestacion por parte de estos

(v. gr. Sirera, 1986: 143).

Pero en realidad es en los años del romanticismo cuando empieza a observarse —en parte, sin duda, gracias a este tipo de normas— un comportamiento algo más distante entre actores y espectadores e, incluso, un calculado distanciamiento del actor respecto al personaje que ejecuta.

Y otro detalle: la adopción de telones pintados para los espacios que no caben en la escena, cada vez más estudiados en cuanto a la perspectiva y mejor trabajados. Optar por una transposición de la pintura al espacio escénico conlleva una transposición igual de los fundamentos que sostienen tal arte. Los personajes se moverán entre su similitud con los espectadores y su acercamiento a la pintura de fondo en la que aparecen como un elemento más.

Por fin, la disposición en «T» (Bobes Naves, 1987: 252; Pavis, 1984: 181) se caracteriza por una organización del espacio en dos bloques que, con la mayor tensión posible, encuentra su mimesis en la tensión dramática que supone en todo drama romántico el enfrentamiento de las dos partes del espacio dramático: el del héroe y el del mundo en que le toca habitar y en el que ve imposible cumplir sus deseos. Pero esta tensión, cuya disolución no se observa hasta el final de la obra, sume al espectador en idéntico combate, pues tampoco puede conocer hasta su conclusión cual será el bloque vencedor. Paralelamente, el bloque «social» o «establecido» vence al bloque del héroe, del mismo modo que, acabada la representación, sólo permanecen los asistentes, el bloque de la sala, no el bloque de la obra escenificada.

Sin embargo, la separación no es radical: hasta que no se impusiera la luz

de gas<sup>3</sup> no sería posible, en la sala, un juego de iluminación más intensa cuando el telón está bajo y menor cuando se encuentra alzado, para centrar en el escenario la atención. Durante la representación, escenario y sala siguen siendo, merced a la luz, un «todo», pero no sólo eso. Es esa iluminación la que propicia la comprensión de la asistencia al teatro como a un lugar de encuentro, es esa iluminación la que facilita la dispersión de la atención del público. Las obras deben luchar también contra esa segunda función del teatro y no debe descartarse que, en parte, el drama romántico se valiera de más recursos que de los verbales para lograrlo.

---

<sup>3</sup> No fue Madrid exactamente pionera en el alumbrado de gas. Ya Valencia había incorporado el gas en la reforma del teatro Principal efectuada en 1845: la sala se dotó con una gran araña de veinte luces, mientras que en el proscenio se pusieron dos lámparas de trece luces cada una. De este modo, el teatro del Príncipe de Madrid no se adelantó, aunque en 1847 es seguro que se hubiera instalado, puesto que de esta fecha es un oficio en el que se da parte al alcaide de una fuga que, introduciéndose en las targeas, sale por los meaderos del teatro (Arch. Villa, Secc. Correg., leg. 2-128-90), pero hasta 1848 no aparece la propuesta de iluminar los otros teatros de la capital (Arch. Villa, Secc. Secr., leg. 4-215-26). El de la Cruz parece que recibió suministro a partir de 1849 (Arch. Villa, Secc. Secr., leg. 4-68-99). Pero no sólo estaba la cosa en las nuevas instalaciones, sino en saber utilizarlas. Como detalle curioso, hablando del teatro Lírico, Cánovas del Castillo dijo que su alumbrado sería muy bueno «cuando adquieran los encargados la costumbre de manejarlo con la destreza que es necesaria tratándose de gas» (10-IV-1849: 2).

En general, los otros teatros españoles fueron instalándola a lo largo de la segunda parte del siglo XIX. A los teatros de Cádiz parece que la luz llegó entre 1851 y 1854 (Moreno Criado, 1975: 22, 30); la casa-teatro de Valladolid la instaló en 1854 (Salcedo, 1978: 54; Díez Garretas, 1982: 45). En Málaga ya en 1856 se sustituyó totalmente el alumbrado de aceite por el de gas, tras anteriores incorporaciones, a las que faltaban sólo los barales del escenario (Pino, 1986: 264). Más tarde tuvo el gas el teatro en Mallorca, pues hubo de esperar a que se inaugurara, el 14 de septiembre de 1860, el teatro Príncipe de Asturias (Sabater, 1982: 130). Pero aún quedaron teatros, como el coliseo de Zaragoza, que hubieron de esperar hasta finales de siglo.



## 1.2.— LAS CIRCUNSTANCIAS TEATRALES Y EL PÚBLICO

### 1.2.1.— *Los públicos de la capital y las provincias en relación con los horarios y los precios. El ambiente durante la representación. La distribución del público en la sala*

Por lo que a estos asuntos respecta, asoman notables diferencias entre distintos teatros, entre los principales y los de segundo orden, entre los teatros de profesionales y los de aficionados: las empresas de los teatros principales elegían antes que las otras los actores que deseaban ajustar cada temporada, y además recibían protección oficial en cuanto que los demás habían de indemnizarles con una cantidad por función, pues, se suponía, les perjudicaban en la afluencia de público. Estos teatros principales eran dos de Madrid, el de la Cruz<sup>1</sup> y el del Príncipe, llamados a partir de 1849, respectivamente, Francés y Español.

Ahora bien: conviene estudiar por qué motivo aquellos teatros principales necesitaban tales indemnizaciones por parte de los otros pues, evidentemente, éstos no solían disponer ni de mejores actores ni de mejores condiciones para la puesta en escena y, por tanto, la competencia que supusieran no parece clara. Las noticias se encuentran dispersas en gacetillas y crónicas teatrales.

Puede que a veces la proximidad de uno de estos teatros respecto a la propia vivienda tuviera algo que ver (en *Eco de la Razón y de la Justicia*, 30-VI-1837: 3), pero ante todo, influían, como es natural, los precios. Cuando se inauguró el teatro Buena Vista, decía un gacetillero: «Nuestros lectores (...) hallarán también la ventaja de la economía<sup>2</sup>, no despreciable en estos tiempos, y la de estar en compañía de sus familias, lo que no puede hacerse sin mucho dispendio en los demás teatros donde subsiste aun la separación de sexos, condenando al más bello á estar arrinconado en la detestable cazuela» (en *Eco de la Razón y de la Justicia*, 30-VI-1837: 3). Ciertamente, en un teatro principal había que hacerse con un palco para acomodar a todos los miembros de la familia juntos. Además, en estos teatros no existía la separación entre hombres y mujeres lo que implicaba un aliciente para asistir por el hecho de reunirse, de verse. Estaba claro que así lo era en muchas localidades pequeñas, sobre todo cuando eran aficionados los que preparaban una representación. Véase un ejemplo gracioso, sucedido en Badajoz en 1839:

El lunes anterior varios menestrales y artesanos ejecutaron en la iglesia del estinguido convento de religiosas de la Madre de Dios, la tragedia en tres actos

---

<sup>1</sup> En 1846 el mismo empresario se hizo cargo de los teatros de la Cruz y del Instituto. Quizás en razón de ello exigió a la empresa del Museo que le indemnizase con cuarenta reales por función (12 de septiembre, 1846), el doble de lo que pedía la del Príncipe y el doble también de lo exigido la temporada anterior. Miguel Ribelles, apoderado de la empresa del Museo, acudió a las autoridades solicitando se determinara con justicia la cantidad, pues aquella le parecía abusiva. (Arch. Villa, secc. correg., leg. 2-78-19).

<sup>2</sup> Las lunetas costaban dos pesetas.

titulada *La madre de Luis XVI*. Los actores por mas que se esforzaron, no consiguieron gran triunfo por ser la pieza muy poco á proposito para ello, y tambien porque habiendo habido una concurrencia extraordinaria, era tal el ruido y ningun órden, que nada se entendia de la representacion, reduciéndose la concurrencia á una tertulia con los inmediatos. El calor y los (sic) chinches precisaron á retirarse á varias señoras y caballeros, asi como la bulla y el alumbrado pusieron término á la funcion antes de que sus actores la concluyeran

(en *El Entreacto*, 18-VII-1839: 128).

Pero también era el pan nuestro de cada día en los teatros caseros de Madrid, al menos en el sentir de F. Montemar, quien llegó a escribir: «Cuando principiaron á fomentarse estos teatros de aficionados, como todo lo nuevo, llamaron la atencion; la gente acudia con afan, tomaba parte en la satisfaccion de los que representaban, y aun los aplaudia con prodigalidad; pero hoy dia con tantas sociedades se ha estragado el gusto, y la gente se reúne por charlar, coquetear y murmurar (...) Separando una docena de personas que se colocan en las primeras filas con el deseo de ver la comedia, las demas entablan una conversacion animada. cada oveja con su pareja; para lo cual se colocan oportunamente los amantes, que es el número mas crecido que en estas sociedades se vé (...) En críticas y enamoramientos se pasa toda la noche, y la mayor parte de los concurrentes se retiran sin saber que funcion se ha ejecutado» (en *La Luneta*, 17-I-1847: 55).

En efecto, lo que comenzó por ser afición a la escena propició la creación de grupos de actores aficionados, personas que, en realidad, se dedicaban a otros trabajos o labores. Y esto sucedía tanto en Madrid como en las distintas localidades, muchas de las cuales carecían por temporadas de empresas que les ofrecieran funciones. Y el gusto por el teatro, sobre todo en los que asistían a las representaciones, iba derivando en las otras satisfacciones que producía concurrir a las mismas.

Otro tema es qué tipo de espectáculo atraía más y a qué público. En mi sentir, Enrique del Pino ha sabido penetrar bien a este respecto en lo referente al teatro en Málaga. El gusto por la ópera o la zarzuela, por el espectáculo cómico o por el drama podía deberse, en esta ciudad andaluza, a factores económicos o grupales, lo que entraría en el terreno de lo sociológico. Sin embargo, este investigador vislumbra también factores psicológicos que quisiera subrayar en este momento:

La sugestión que ofrecía una noche de ópera a cualquier malagueño de escasos recursos era grande; hacía un esfuerzo, alguna vez, y ocupaba un asiento de luneta. Evidentemente, su sensibilidad gozaba de aquella música siempre majestuosa, pero tras las notas percibía la gran distancia a la que se encontraba, y no precisamente de las candilejas. Volver otra noche le había de costar un doble esfuerzo porque se había sentido al mismo tiempo desplazado. Le iba más una tarde de comedia donde junto al enredo convivía con su vecino más próximo, donde podía sentirse en su ambiente. En definitiva, su música no era aquella y ante la opción de verse aislado o disfrutar con las tribulaciones de un pícaro prefería lo segundo

(1985: 168).

No era Málaga el único caso en que sucedía algo así. Se puede decir que también en otras ciudades cada público tenía su lugar o su hora. En Valencia, por ejemplo, parece que los tipos de espectadores se agrupaban por teatros, y no porque una norma explícita así lo ordenara, sino porque el teatro Principal apenas cambiaba de abonados y el número de éstos dificultaba el acceso a otras personas, sobre todo a las de clases menos pudientes. Parece que a principios del siglo XX persistía tal situación, pues Llorente Falcó recuerda aquel teatro como «un teatro señor» al que «no tenían acceso las clases plebeyas. La nota de distinción presidía siempre sus funciones. Así se debe el caso de que todos los palcos tenían poco menos que propietarios, ya que sus abonados eran siempre los mismos» (1948: 131). Y en Palma de Mallorca, al teatro Principal —desde 1854— y al del Círculo Mallorquín (desde 1855), fundamentalmente acudían la aristocracia, los altos funcionarios de la administración pública y de la milicia y otras clases adineradas.

Otro ejemplo, el del teatro en Valladolid, permite comprender las diferencias existentes en las relaciones público—teatro de unas ciudades y otras. El establecimiento de un horario de funciones, capaz de compatibilizar la diversión con el trabajo —comenzaba con el toque de oración—; el poner freno a la excesiva duración de las mismas; el fijar un horario aún más rígido durante el verano, de manera que la función terminara antes de las once de la noche; y, sobre todo, la escasa asistencia de público cada vez que se ponía ópera —aunque fuera pocas veces— (Díez Garretas, 1982: 108) hablan de un teatro popular, en que participaban todos y en el que contaba más la muchedumbre de los trabajadores que, tal vez, los pocos que no participaban de las mismas condiciones (Díez Garretas, 1982: 57). En Córdoba parece que imperó, al menos en los años veinte, una normativa semejante, pues las representaciones comenzaban media hora después del toque de oraciones y terminaban hacia las ocho de la tarde, aunque Casimiro Cabo Montero, uno de los empresarios durante el trienio constitucional, ya solicitó que los días de fiesta se ejecutaran dos funciones, una a la hora antes indicada y otra más tarde (Fernández Ariza, 1987: 108-109).

En cambio, en Málaga, y de acuerdo con lo antes apuntado, el horario de los espectáculos dependía del público al que fueran dirigidos. Así, según Enrique del Pino, salir por la noche era un auténtico lujo y suponía la pertenencia a una clase social privilegiada:

La temporada 1835-1836 comenzó en enero, muy tarde, con la actuación compaginada de dos compañías, una dramática y otra lírica. Ya se había ensayado el procedimiento años atrás, en días alternos. Por entonces, la experiencia aconsejaba sabiamente, se habían estudiado mejor las características del mercado —la población teatral— y como consecuencia se programaron las funciones en dos grupos, el de la tarde, a las tres y media, y el de la noche, a las siete. En el primero se representarían las comedias y en el segundo, las óperas. También como años atrás, las obras elegidas se acompañarían de entremeses, sainetes, tonadillas, bailes, etc. Es fácil advertir que las funciones de noche gozaban de más entidad, naturalmente atendiendo a la naturaleza del público que solía asistir. En efecto, las óperas, cantadas en italiano como ya sabemos, iban «dirigidas» a las clases ilustradas, a la aristocracia, grupo social que entre otras costumbres tenía la de dormir la siesta. Salir de noche, una práctica que constituye por sí sola un buen

tema de investigación para la identificación social de todas las épocas, era un lujo, en el mejor sentido de la palabra. Por la tarde, al rato de haber almorzado, sin embargo, era el mejor momento para ofrecer «dramas» y «comedias» a la gente sencilla, reuniendo bajo este término a los desocupados, transeúntes, matronas y mozaibeterfa. Se advierte el interés de ofrecer alternativamente una comedia y un drama. En cuanto a los precios, verdad es que se pusieron a la altura de las circunstancias: 2 y 4 reales, respectivamente

(1986: 132-133).

En Madrid, al igual que en otras ciudades con horarios parecidos a los de la capital, como Zaragoza, (Blasco y Val y Blasco Icazo, pág. 15) o Pamplona (Corella, pág. 25) no parece advertirse una diferencia de públicos según la hora de representación. Los espectáculos del teatro de la Cruz cuando ofrecía óperas, generalmente, durante los primeros años del romanticismo comenzaban a las siete de la tarde, mientras que en el teatro del Príncipe el programa solía dar comienzo a las ocho<sup>3</sup>, y entre estas dos horas oscilaba el inicio de las representaciones en los otros teatros que se fueron abriendo en la década de los cuarenta. Sólo los días de fiesta había una sesión de tarde en los teatros principales. Pero no pienso que pueda deducirse de ello una asistencia de la masa popular sólo o fundamentalmente en los días de asueto, frente a ciudades como Valencia donde, efectivamente, había una fuerte rebaja en los precios de la primera hora de la tarde los días festivos, lo que parece indicar que se trataba de funciones populares (Sirera, 1986: 77). En realidad, la existencia de un amplísimo sector de distintos tipos de clase media en Madrid y sus diferentes condiciones laborales respecto a los trabajadores de las provincias permite extraer distintas deducciones también de este horario. De hecho, Miguel de los Santos Álvarez, aludiendo a Madrid y aunque a propósito de otro asunto, parece clasificar al público de un modo similar a como Pino hace con los malagueños, pero declara, aunque de pasada, que su hora de asistencia es nocturna:

...la parte del pueblo menos educada, la que mas pudiera aprovechar la moralidad de las representaciones teatrales, está hoy muy lejos de ser la que llena habitualmente nuestros teatros. Esta parte del pueblo solo acude á tal cual comedia de *grande espectáculo*, y cuando es de *mája*<sup>4</sup> es cuando una comedia se representa todas las noches durante meses enteros.(...) El teatro, sirviendo hoy de punto de reunion á una clase determinada y casi pudiéramos decir escogida, de la sociedad, mas camino lleva de suavizar las costumbres, si es que mas suaves pueden ser aun, con la música y el baile y con los artificios ópticos, que...

(1841: 48-49).

---

<sup>3</sup> También quedó reglamentada la hora de cierre, que se producía más o menos a las once —dependiendo de las épocas—. Se conoce, incluso, el caso de una multa impuesta al teatro del Instituto por no haber dejado libre el local a la hora debida (Arch. Villa, Secc. Correg., 1852, 2-300-500).

<sup>4</sup> El crítico del *Correo Nacional* ratifica este testimonio: la gran masa del pueblo acude al teatro, todavía en 1840, sobre todo cuando hay comedias de magia (19-I-1840: 1). El estudio de Andioc sobre el estreno de Don Álvaro, estudio en que se detiene a analizar las obras de más éxito en la época, también lo indica así (1982).

Una vez más, la realidad se presenta de un modo mucho más complejo, sobre todo a partir de los años en que se multiplica el número de teatros. Entonces sí que era posible el que cada uno tuviera su público, que en cada uno o en alguno de ellos se creara un «cronotopo» con sus propias características. Véase lo interesante del siguiente testimonio, correspondiente al año 1846, sobre el teatro Variedades:

Por las noches como ya no permite la estacion presente las reuniones que son peculiares de la anterior, la multitud se reparte entre los teatros que nos quedan: Circo, Príncipe, Cruz y Variedades. El primero siempre concurrido, el segundo no tanto (por desgracia), el tercero menos, á pesar de haber mudado de propietario... (respetemos las cenizas de los muertos), y el cuarto favorecido por la buena sociedad, á la que está en el deber de considerar, cosa que olvida algunas veces. (...) El público con que Variedades se honra este año, no es el mismo que el del pasado; en este necesita mas esmero que en aquel para la eleccion de sus funciones, procurar huir de aquellas que solo tienen mérito, si este puede llamarse así, en alusiones políticas ó en language y escenas poco decorosas

(Juan Belza, mayo 1846: 40).

En cuanto al público de los teatros caseros, no puede decirse que fuera muy distinto al de los principales, al menos en Madrid<sup>5</sup>. Lo módico de los precios en relación con los teatros oficiales no significaba un descenso del nivel socioeconómico de los asistentes, más bien al contrario, opinaba M. Z. Cazorro: «La concurrencia que de este modo se sustrae á los coliseos, pertenece pr lo general, á esa clase entendida, acomodada y elegante, la mas á propósito para poblar sus casi desiertos palcos y plateas, pero que atraída allí por los *lazos de socialidad* que se ha creado, y por el *aura de buen tono* que respira en tales reuniones, prefiere aquel solaz semi-doméstico y económico» (20-XII-1846: 27). En estos casos, estaba claro cuál era el motivo por el que acudía el público a estas salas, dado que en ellas no solían estar ajustados los mejores actores, ni tampoco las empresas que los regentaban podían permitirse puestas en escena comparables con las de los teatros de primer orden.

Otro aspecto, reseñado en otras ocasiones, se refiere a la distribución del

---

<sup>5</sup> F. Montemar, en un artículo sobre las sociedades dramáticas explicaba que esta afición incipiente por la interpretación teatral que se llevaba a cabo en tales salas llamadas «caseras» se había desarrollado considerablemente en sólo unos pocos años, y de teatros «caseros» habían pasado a denominarse «sociedades», cuyo número, según Cazorro, en 1846 no bajaba de veintiséis (20-XII-1846: 26). Un círculo de socios, bajo el pago de una cuota mensual o semanal, se reunía los días asignados para ver una representación. En cuanto al tipo de gobierno interior con que funcionaban, F. Montemar, en el mismo artículo, exponía con sus toques irónicos que en la del Liceo se reducía a recaudar veinte reales mensuales por socio, a tener una sesión semanal y varios criados, ujieres y lacayos; en la sociedad del Museo reinaba un «régimen absoluto»: su presidente era inamovible e incluso las juntas habían llegado a suprimirse por innecesarias, mientras que en la sociedad de la Unión su régimen eminentemente democrático y su lema «cuentas claras» se llevaba a rajatabla. Por fin, la sociedad del Instituto tenía un presidente-inversor, en calidad de lo cual también era inamovible (enero 1847: 55).

público dentro de la sala, cuya diferencia, en cuanto a su posición allí, todo hay que decirlo, quedaba marcada por su desembolso económico. Si hacemos caso a Díaz Escovar en 1835 un palco costaba cuarenta reales, una luneta ocho y una entrada tres (s.a.: 105). Los diarios madrileños publicaban periódicamente los precios de abono. Por ejemplo, véase el siguiente cuadro, correspondiente a la temporada de 1839:

Cada función en un abono de

número de días	15	30	45	60	75	90	105	120	155	150
Lunetas principales	11rs	10rs	10rs	9,17	9rs	8,17	8rs	7,17	7rs	6rs
Palcos bajos	60rs	57rs	54rs	51rs	48rs	45rs	42rs	39rs	36rs	33rs
Palcos principales	58rs	53rs	50rs	47rs	44rs	41rs	38rs	35rs	32rs	29rs
Palcos segundos	45,1	43rs	40,1	38rs	35,1	33rs	30,1	28rs	25,1	23rs

(en *Diario de Madrid*, 17-IV-1839: 4).

No obstante, los precios en Madrid subieron considerablemente a lo largo de la década de los cuarenta, de manera que en 1850 asistir al teatro Español para ver *Masaniello* costó cuatro pesetas en los asientos más caros y cuatro reales en los más económicos («A.» en *La Semana*, 11-III-1850: 274). Muchos articulistas, en los inicios de 1850, atribuían a lo excesivamente caro de los teatros en Madrid la falta de concurrencia a los mismos («A.», 14-I-1850: 162) e incluso aconsejaban a la empresa del teatro de los Basillos tras su inauguración: «...es un escándalo que los asientos de un teatro de tercer orden cuesten en Madrid á *doble precio* que los primeros y magníficos teatros de Barcelona, Sevilla y Valencia» («A.», 21-I-1850: 178).

Díez Garretas, en su estudio del teatro de Valladolid, presenta un cuadro con los precios de todas las localidades y su variación anual durante el período comprendido entre 1798 y 1860; aquella oscilación depende, comenta, de la renta del teatro: a un año de renta alta le corresponde una subida en el precio de las entradas y las localidades (1982: 140-151). De acuerdo con este estudio, los precios de las localidades para las funciones de noche en el período comprendido entre 1835 y 1859 eran entre catorce y dieciocho reales los palcos, entre tres y seis reales las lunetas y entre diecisiete y veinticuatro cuartos la entrada<sup>6</sup>. Igualmente Pino expone el precio de los abonos en el teatro Principal de Málaga

<sup>6</sup> En Córdoba, en 1820 parece que los precios eran semejantes, aunque variaba la entrada de comedias ordinarias y las comedias de teatro y ópera, algunos reales más caras: la entrada general estaba en dos reales para las primeras y en tres para las segundas; los palcos principales a veinte y veinticuatro reales, respectivamente; las lunetas primeras tres y cuatro, las segundas dos y tres, los bancos uno y dos y las sillas de cazuela dos y tres (Fernández Ariza, 1987: 147-149).

la temporada 1848-1849<sup>7</sup>, que junto a la publicación, en el diario valenciano *La Verdad* de los precios que rigieron el teatro para las temporadas de 1838 —primera temporada, del 15 de mayo al 15 de septiembre; segunda, del 15 de septiembre al martes de carnaval— permite establecer, a quien guste, las oportunas comparaciones<sup>8</sup>. Por su parte, Sirera ha dedicado también un capítulo en su libro sobre el teatro Principal de Valencia a un análisis de este particular (1986: 117-127).

Moreno Criado, en su trabajo sobre los teatros en Cádiz por estas fechas, señala que el establecimiento de los precios fue motivo de interés y detenido estudio, por considerarse el teatro un instrumento de cultura del pueblo, de manera que cuando algunos teatros solicitaban la preceptiva autorización del

---

<sup>7</sup>	Palcos de 1a. sin entrada .....	240 rls
	Palcos plateas sin entrada .....	240 rls
	Palcos de 2a. sin entrada .....	140 rls
	Lunetas de 1a. con entrada .....	60 rls
	Sillas de cazuela con entrada .....	50 rls

Pino añade que la entrada diaria costaba tres reales y los días de estreno, iluminación especial o magia cuatro reales (1986: 235).

<sup>8</sup> ABONOS A TODO EVENTO PARA LA PRIMERA TEMPORADA:

Aposentos bajos y primer piso sin entrada .....	2.000
Idem segundo .....	1.600
Idem tercero .....	1.200
Palquitos pequeños.....	1.300
Lunetas .....	400
De entrada de los que no estan en lunetas .....	225

ABONOS DE LOS QUE NO SE SUGETEN A TODO EVENTO:

Aposentos bajos y primer piso sin entrada .....	2.460
Idem segundo .....	1.968
Idem tercero .....	1.476
Palquitos pequeños .....	1.476
Lunetas filas 1-10 .....	800
Lunetas filas 11-14 .....	738
Cazuela .....	677
De entrada de los que no estan en lunetas .....	431

PRECIOS DIARIOS

Aposentos bajos y primer piso sin entrada .....	20
Idem segundo .....	16
Idem tercero .....	12
Lunetas filas 1-10 .....	3
Lunetas filas 11-14 .....	2 1/2
Asiento palco corrido .....	2 1/2
Cazuela .....	2
Entrada general día de ópera .....	4
Entrada general día de comedia .....	3

(en *La Verdad*, 13-V-1838: 4).

Ofrezco el anterior anuncio de *La Verdad* porque no he visto que Sirera aporte una lista de precios del teatro Principal sino de las temporadas 1854-1855, 1874-1875 y algunas funciones especiales de 1846 (1986: 127-129) y todos ellos varían bastante respecto a los publicados en este diario.

Municipio para elevar el precio de las localidades, se encontraban siempre con una negativa (1975: 8). Ahora bien: la picaresca también se aposentaba en este terreno —aunque ignoro si Cádiz era de las ciudades más aquejadas de ello—, y agotaba la paciencia de todas las gentes. Un suscriptor se quejaba en *El Siglo*:

Uno de nuestros suscriptores nos ha dirigido las preguntas siguientes:

Sres. redactores del Siglo, ruego a vds. se sirvan insertar en su apreciable periódico las siguientes preguntas, dirigidas á todos los que quieran tomarse la molestia de contestarme:

¿Cuántos palcos hay sobrantes en cada teatro público?

¿Cuántos hay de orden?

¿Por qué causa no hay palcos de venta al abrirse el despacho?

¿Tienen la culpa de esta falta los espendedores... o quien?

Algo y aun algo pudiera decir sobre el particular; pero quiero fortificar mi juicio, por si tienen la culpa los espendedores reclamar contra ellos su debida forma, y si no la tienen, advertir al que la tenga, por si lo sabe, que el público es muy respetable.

Con la paciencia que nos caracteriza he esperado á la séptima representación de *Norma*, para verla y oirla con alguna comodidad, pero despues de sufrir los empujones de algunos, que como yo concurrieron al despacho, mi gozo en un pozo; pero bien que no podré decir á el que no esta hecho, aunque yo en cambio digo, tantas veces va el cántaro á la fuente que al final se rompe

(4-II-1834: 3).

Revendedores hay y había también entonces, a pesar de las medidas que existían en los diversos reglamentos<sup>9</sup>:

A pesar de las continuas reclamaciones de la prensa, continúan estos su escandaloso tráfico, apoderándose de los billetes para las diversiones que llaman la atencion del público. Con motivo de estrenarse la zarzuela *El marqués de Caravaca*, estaba la plazuela del Rey llena de ellos, ofreciendo á la misma puerta del despacho á 25 y 30 reales los billetes que solo valen 10.

Llamamos la atencion al señor Gobernador sobre este abuso lamentable, esperando que ponga pronto y eficaz remedio

(en *El Tribuno*, 9-IV-1853: 3).

Es ya bastante escandaloso lo que sucede en este y algunos otros coliseos de la corte en ciertos dias que se repite alguna funcion agradable. Anoche á las ocho tuvimos ocasion de observar que en el despacho de billetes no habia uno siquiera de butaca delantera, cuando en el mismo portal é inmediatos á la reja se

---

<sup>9</sup> Fernández Ariza, que estudia la reglamentación que imperó en el trienio constitucional en la capital cordobesa, se detiene en el artículo cuarto del impuesto a Casimiro Cabo Montero, relacionado con el comienzo de las representaciones y la venta de localidades, para destacar el intento de impedir la especulación de las entradas, tanto desde el propio taquillero como de parte de los revendedores, en pro de la economía del espectador (1987: 65-66). Entre los diversos documentos del Archivo de la Villa de Madrid, he encontrado uno referido a la «pesca» de un revendedor con once billetes por parte del presidente (Secc. Correg., 1850, 2-289-14).



hallaban una porcion de revendedores ofreciéndolos a un precio esagerado. Creemos que el empresario de dicho teatro podría evitar estos abusos hasta cierto limite y confiamos en que lo hará así, porque tambien debe interesarle el nombre de su administracion

(en *El Tribuno*, 19-V-1853: 4).

Reglamentos que ya en 1837 intentaban impedir distintos tipos de abuso. Juan Bautista de Haro, alcalde primero constitucional de Madrid, había firmado en abril de esta fecha un bando cuyos artículos séptimo y octavo se destinaban a este asunto:

7° Sin embargo de estar mandado repetidas veces que no se revendan los billetes, para evitar las estafas que sufre el público, se renueva esta prohibicion; en la diligencia de que al contraventor, además de perder los billetes, se le exijan cien reales de multa.

8° Se prohíbe á los encargados del despacho de billetes reservarlos para determinadas personas en perjuicio de los que con anticipacion acuden á ellos, debiendo despachar precisamente todos los que se les entregan por la puerta destinada al efecto, reservando solo los de orden, y no otros, para persona alguna, bajo la pena de privacion de destino, al que no podrán volver jamas

(Arch. Villa, secc. Secret. 2-476-6).

Y que se repiten continuamente: en enero de 1839 se publican en el *Eco del comercio* varias notas sobre la estafa de los revendedores y la aprehensión de localidades cuyo importe ascendía a 359 reales y 30 cuartos en una ocasión y, seis días más tarde, por valor de 86 reales de vellón, cantidades que se destinan al asilo de San Bernardino.<sup>10</sup> De 1840 también hay una orden del Ayuntamiento madrileño para que los propios empresarios persigan a los revendedores (Arch. Villa, secc. Secret., leg. 3-465-22); en 1841 vuelve a tratarse documentalmente el tema (Ibidem, leg. 3-389-28) y también en 1843 (Arch. Villa, secc. Secr., leg. 4-6-43).

En un artículo de 1841, Revilla atribuye al factor económico —de cara a los empresarios, no al público— el regateo de funciones de ópera<sup>11</sup> en la capital e, indirectamente, el surgimiento del drama romántico, pues éste, parece insinuar, contaba con muchos de los elementos de la ópera, pero ahorraba gastos<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tomo esta información a través de *Madrid y sus diarios* (1961, I: 11).

<sup>11</sup> Una simple ojeada a las carteleras madrileñas de los años 1834-1840 permite observar que las funciones por excelencia, en cuanto a su número, son las de ópera, especialmente algunas como *Norma* que, aunque alternando con dramas y con otras obras líricas, durante estos años se representaba varias veces casi todos los meses.

<sup>12</sup> Aunque el tono general del artículo, que trata sobre la escasa asistencia del público al teatro aquella temporada, pueda parecer algo derrotista, en realidad lanza sobre el tapete una nota de cierto interés: descarga de culpa a las malas condiciones de los edificios teatrales; tales condiciones, en su opinión, resultan aceptables si se comparan con las del circo, donde no parece haber crisis.

(1841a: 3). A falta, pues, de ópera, el público «culto» podía asistir a la representación de dramas románticos. De igual manera, la concurrencia «menos educada» tal como la califica de los Santos Álvarez, podía aceptar —y salir entusiasmada con— un espectáculo que le ofreciera algo de lo que apetecía en las comedias de magia y grande espectáculo, e insuflado en un drama con un argumento, un desenlace y otros aditamentos propios de esa ópera romántica —incluso aderezado con canciones en muchos casos—, tan prestigiosa pero cuyos cantables, en lenguas extranjeras, no entendía. Probablemente debía de «sentir» que había asistido a algo «culto» pero adaptado a su gusto, costumbres y lengua.

En este sentido conviene recordar una de las primeras citas expuestas en este capítulo, donde Pino parece sugerir que, en Málaga, el teatro romántico fue introduciéndose como innovación por las compañías, para llenar el teatro las horas de la tarde, horas a las que acudía la «masa popular» que carecía del dinero suficiente para asistir a la ópera nocturna —y que por las mañanas tenía que trabajar, todo sea dicho—. Precisamente el romanticismo parecía dirigirse a, y nacer en, las clases «intelectuales» de las que habla también Pino, clases —no «clase» única ni monolítica— en las que podían llegar a confluir, en mayor o menor medida, gentes de diversas posiciones y condiciones sociales. Esto supone un hecho de mayor envergadura de lo que parece, pues implica también que el drama romántico admitía diversos niveles de complejidad y, por lo tanto, era lo bastante versátil como para llegar a una multiplicidad de públicos con formación, cultura, intereses muy distintos. Implica que cada uno de esos tipos de público podía captar en estos dramas algo atrayente, aun cuando pudieran quedarle oscuros otros aspectos. Incluso que esto, a su vez, podía motivarle para volver a ver representada la misma obra en días sucesivos o bien en reposiciones posteriores.

Con independencia del espectáculo en sí, ciertos detalles inherentes a las circunstancias, las dificultades, carencias y medios del momento, traían como consecuencia la asistencia al teatro —a cualquier teatro— como acto principalmente social. El hecho de que, sobre todo el público de las óperas y el de las primeras representaciones de los dramas asistiera para verse los unos a los otros es algo bien conocido y de lo que se hicieron eco numerosos periodistas (v. gr. en *El Entreacto*, 6-IV-1839: 75). Pero también propiciaba concurrir por este motivo el que se utilizaran las representaciones como forma de celebrar ciertas festividades, como las onomásticas de las personas reales, las victorias de guerra u otros acontecimientos políticos de relieve<sup>13</sup>. Además, la permanente iluminación de la

---

<sup>13</sup> Muy irónicamente, el articulista de *La Abeja* que firmaba «B.» avisaba contra estos días especialmente propios de vida social:

Cuida que tu drama no se estrene en día de *besamanos* que es público muy distraído, muy desdénso, y muy delicado donde por lo comun asiste en semejantes días al teatro, y una parte de él se cura menos de ver que de que le vean

(1-IV-1835: 1).

sala<sup>14</sup>, de la que se ha hablado antes, que otorgaba al espectáculo de la concurrencia un papel no desdeñable junto con el espectáculo de la escena. Pero también los cambios de decorado necesarios en el drama romántico que, frente a la mayor parte de las piezas y sainetes y, por supuesto, las obras neoclásicas, obligaba, en ocasiones, a intermedios muy largos, dada la lentitud en la organización de los mismos. La experiencia de estos largos períodos de descanso<sup>15</sup>, en los que estaba permitido levantarse del asiento e ir a saludar a las señoras —no todos los días de tan fácil acceso— a sus palcos, había de suponer un aliciente para acudir al teatro<sup>16</sup>. Ciertamente, esta circunstancia hacía ocupar al drama un espacio mermado en la total duración del acto<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Hasta que en octubre de 1900 María Guerrero puso de moda la oscuridad de la sala para obligar al espectador a centrar su atención en el escenario, el patio de butacas y los palcos contaban con la luz procedente de la lámpara central —Vicente Vega (1968), mi fuente es Fernanda Andura Varela, (1992: 92)—.

<sup>15</sup> Sin duda pensando en ellos empezó a publicarse una revista sobre espectáculos, *El Entreacto*, que, por cierto, parece que se vendía también en estos intermedios, pues hay un documento en el archivo de Villa de 1839 para prohibir la entrada en las localidades del teatro con tal fin (leg. 3-464-4). Lo mismo sucedería un par de años después con *El Pasatiempo* (en *Revista de Teatros*, entrega 17, 1842: 272).

<sup>16</sup> Durante el entreacto el abonado sube á visitar los palcos, y como bola de cubilete entra y sale de una en otra casilla, y ora le vemos en un palco bajo hablando en francés, y afectando la seriedad diplomática entre dos lonjanísimos extranjeros, ora en un principal, siendo la causa de la bulliciosa alegría de una coleccion de beldades que se disputan sus respuestas, sus miradas, y son exactamente del mismo parecer sobre el mérito de la pieza

(Romanos, 1838: 418).

<sup>17</sup> Mesonero Romanos se divierte en trazar un lienzo sobre lo que llama «la última escena» de los espectáculos teatrales, la salida:

...que aunque para algunos podrá parecer insignificante, es para muchos la que forma el principal interes del drama.

Los que conocen la estructura de nuestros teatros madrileños saben ya lo menguado y oscuro de sus escaleras, sus estrechas puertas y pasillos, su taquigráfico portal. Pues bien, en aquellas escaleras, en aquellos callejones y á la luz de aquellos farolillos, se verifica en el acto solemne de la salida la reunion misteriosa y armónica de quinientas parejas que suben, que bajan, que cruzan, que corren de aquí para allá, buscando cada uno su cara mitad, y mirando de paso á las mitades ajenas... De aqui puede inferirse sustancialmente el interes y fuerza cómica de semejante desenlace, la animacion y el movimiento de tal escena final.

El rápido mozaivete, que volando en alas de su amor y su deseo atraviesa por sobre las piernas de los lacayos dormidos en la escalera, y vá á situarse á la salida del palco para tener ocasion de arreglar una manteleta ó correr á avisar al cochero; el pausado esposo que detenido por la gente que sale de las lunetas, se agita y desespera por llegar á recibir á su esposa cuando ésta baja ya cortesmente sostenida por una mano guanteada que casualmente se encontró al paso; el amante desdichado, que al ir á ofrecer la suya al objeto de su ternura, se siente asir por una arpía de siglo y medio, que empieza ya de antemano á egercer los rigores de suegra; los formidables lacayos asturianos cargados de almoadas (sic) y mantones que cruzan bárbaramente abriendo su ancho surco en aquella apiñada falange; los celosos papás que tratan de poner á cubierto las gracias de sus hijas robándolas á las indiscretas miradas de los jóvenes que coronan en correcta formacion ambos límites de la escalera; las viejas que llaman al gallego con voz nasal y angustiosa; los niños que lloran porque los pisan, ó que dominados por el sueño van tropezando en todos los escalones; los reniegos de los que van á tomar el coche contra los que no les dejan llegar a él; las imprecaciones de los

En realidad, los continuos cambios de decorado en los primeros dramas románticos resultaban un arma de doble filo: por una parte despertaban mayor interés y curiosidad en los asistentes, pero las repetidas interrupciones necesarias para que se llevaran a cabo suponían más espacio para la vida social dentro del teatro, para que la atención se diversificara con más facilidad<sup>18</sup> —y aun para agotar la paciencia de los concurrentes<sup>19</sup>—. Ésta, entre otras que se verán en los siguientes apartados, pudo ser una de las causas para que los autores acabaran por ser más parcos al idear los escenarios de sus dramas. En definitiva, hicieron caso de los consejos que los articulistas insertaban en sus reseñas. «M.» (¿Manuel

---

que esperan ir á pie contra los coches que obstruyen la salida, las pérdidas improvisadas de alguna dama; los hallazgos repentizados de algun galan; los chascos de tal cual amator que esperaba por una escalera mientras el objeto de sus esperanzas descendia por la otra; las curiosas glosas del drama, que se escuchan en boca de un mozo del Lavapies ó de una manola del Barquillo; aquel eterno disputar sobre si la escena del veneno era mas bonita que la del tormento, ó si la comedia estaba en prosa ú en verso; aquél decir picardias del traidor, y salir poco satisfechos porque aunque se dice que le ahorcaron, no le vieron ahorcar; aquel comparar mentalmente el romántico galan ideal con el clásico marido efectivo; aquella rápida transicion desde las imaginaciones poéticas á las prosaicas, desde la historia fingida á la historia verdadera; todos estos son objetos dignos de observacion, y tan gustosos de ver como imposibles de describir

(1838: 419-420).

Sobre el desconcierto y desorden en la entrada se publicó una queja en *El Siglo* (4-II-1834: 3). Con intención de facilitar la salida se publicó una orden en 1835 para que las puertas del teatro del Príncipe se abrieran hacia fuera (leg. 2-481-46).

<sup>18</sup> A ello contribuía también, a juicio de algunos, el tipo de entretenimiento ofrecido por la propia empresa en estas transiciones:

...y en cuanto a las sinfonías que se egecutan en los entreactos, son todo lo contrario del argumento de la comedia, ecsigen una pronta reforma. Sabido es ya de todos, que los intermedios en las obras se hacen para dar descanso a los actores y al público, se figura científicamente hablando, que están pasando entre bastidores algunas escenas que el público no puede ver, y en estos entreactos, en los que se debia preparar al público para lo restante, lejos de ello se suspende su ánimo, ó se le entretiene con música ligera y festiva si está viendo una tragedia, grave y triste si esta viendo una comedia, esto es tener don de errar

(en *El Trono y la Nobleza*, enero 1847: 188).

<sup>19</sup> *El estudiante* no perdonó este defecto a *Amor venga sus agravios*: «El viernes poco despues el anochecer entramos en el teatro del Príncipe unos cuantos MILLARES de personas, y el sábado de madrugada salimos despues de haber visto (...) El drama tiene nueve interrupciones, con sus nueve intermedios de padre y muy señor mio, durante los cuales cambia por allá adentro el lugar de la escena, se adelanta la accion, y dá un salto el tiempo» (1-X-1838: 1). El reseñista que cubrió el estreno de *Juan de Suavia* bromeaba al respecto: «...en el último intermedio, la gente se impacientaba y daba bastonazos para que alzasen el telon; y era que estaban sacando los cadáveres del escenario» (en *Correo Nacional*, 22-V-1841: 2).

La frecuencia con que sucesos de tal índole ocurrían queda patente en el hecho de que se publicara un documento para que los presidentes de los teatros «no molesten a los espectadores con los entreactos tan largos». El oficio, del Jefe político, tiene fecha de 1848 y se conserva en el Archivo de Villa de Madrid (Secc. Correg., leg. 2-118-131). Sirñera afirma que también en el teatro Principal de Valencia los entreactos se prolongaban en exceso (1986: 77).

Pérez Hernández?), el crítico de *El Español*, así lo escribió respecto a *El rey monje*:

También desearíamos que fuera menor el número de sus divisiones, que no bajan de siete con las dos partes del segundo y cuarto actos; porque el interés disminuye si muy á menudo se interrumpe

(28-XII-1837: 2<sup>20</sup>).

En Madrid, la temporada veraniega era mala consejera de dramas nuevos. Los teatros iban yéndose de vacaciones al ritmo de los ciudadanos. Uno de los consejos a los autores nuevos que el crítico de *La Abeja*, firmante como «B.» publicaba en 1835 se refería a este particular:

*Procura que el tuyo se represente en el invierno.* porque como dijo muy oportunamente Inasco, las comedias son lo mismo que los besugos. En el invierno se apetecen; en el verano apenas valen para escabechados.

Si quieres que una produccion tuya se ponga en escena por octubre, y no cuentas con algun *turno de favor*, procura entregarla corriente y que sus papeles se distribuyan por abril ó mayo á mas tardar

(1-IV-1835: 1)<sup>21</sup>.

También en Barcelona parecía suceder lo mismo. Incluso se daban casos como el ocurrido en el teatro de Santa Cruz el 14 de agosto de 1846: no entraron más que siete «paganos»<sup>22</sup> por una puerta y siete abonados por otra (en *El*

<sup>20</sup> En otros casos este tipo de críticas eran bien acogidas por los autores, que terminaban cambiando sus dramas de acuerdo con ellas. Sin embargo, a la vista de los manuscritos que se conservan de varios montajes, y de las distintas ediciones de la obra, no parece que García Gutiérrez tuviera en cuenta el consejo en este caso. Es más: se trata de uno de los escasísimos dramas en que los manuscritos no dejan constancia de haberse producido supresiones de texto. Lo único que parece haberse eliminado es la última escena —brevísima— de la versión primitiva, ripiosa, por otra parte, y absolutamente innecesaria que, no obstante, se mantuvo en las sucesivas ediciones.

<sup>21</sup> Ciertamente, lo más elegante de la capital se trasladaba a lugares más agradables durante la temporada estival:

La influencia del verano comienza á sentirse. La última quincena ha sido lánguida y poco dramática. La sociedad elegante de Madrid se prepara disolverse; todos se van; innumerables viajes se proyectan; (...) ¡Desgraciados los que se ven obligados á escribir en Madrid las revistas de las quincenas de julio y agosto! Ellos no podrán ir siguiendo las leves huellas de las sirenas de la corte, que ora se dirijen á los amenos y frondosos valles vascongados, cubiertos de un verdor eterno, ora á las plácidas y siempre poéticas y encantadas riberas de Andalucía, y mientras todos disfrutan de la belleza y soledad del campo, ó discurren por nuestras animadas y pintorescas poblaciones de provincia, ó acuden á los puntos donde se reúne la jente de buen tono so pretexto de bañarse, ellos se consumirán de tedio y se abrasarán de calor encerrados entre cuatro paredes...

(en *El Pensamiento*, 1841: 70).

<sup>22</sup> El término, que he podido ver en varios artículos de periódicos diferentes, parecía designar a aquellas personas que no contaban con entrada gratuita, que no estaban vinculadas de un modo u otro con el teatro. En *El Entreacto*, se lee en un artículo titulado «El público»: «...la cualidad de *pagano*, es decir, la circunstancia de aflojar su dinero, es comun á todos

*Nuevo Espectador*, 21-VIII-1846).

Por otra parte, la presencia de otros asistentes, algunos bastante ruidosos, y de detalles como los gritos del apuntador, suministraban a los espectáculos un toque peculiar:

Oí pues en la temporada anterior, y con frecuencia tres veces en la misma noche, una mismísima comedia, y no es misterio. Una al apuntador, otra á mi vecino, y otra á los actores: las óperas solo á dos, al segundo susodicho y á los cantantes. Respecto al apuntador nada tiene de particular, porque él ha de gritar para que le oigan los sordos y los que no saben su papel: respecto a los actores claro esta que menos, y respecto á mi vecino muchísimo menos

(«El pilluelo» 15-IV-1838: 1).

Seguían existiendo a veces «partidos» en los teatros, que se manifestaban en algunos estrenos. En esta época solían estar adscritos a los dramaturgos: un grupo de amigos suyos podía apoyarles aplaudiendo en las primeras representaciones de sus obras, con el fin de animar al resto de los espectadores.

También se daban casos de autores que achacaban el escaso éxito de alguna de sus obras o los silbidos a antipatías de «partidos» contrarios, y con frecuencia los periodistas hacían mención a ello, ya para negar la circunstancia ya para explicar con ella la «división de opiniones»<sup>23</sup>. Un ejemplo del primer caso lo constituyó el estreno de *Bárbara Blomberg*, de Escosura. Parece que el autor se quejó en este sentido y no uno sino varios articulistas se apresuraron a dar su versión de los hechos:

El éxito ha sido regular, y lo único que diremos de la obra, apesar (sic) del aprecio que nos merece su autor, es que si el público se ha mostrado parcial con ella, no

---

los públicos» (6-VI-1839: 75).

<sup>23</sup> Martínez Villergas, con su habitual agudeza lo expone de la siguiente manera en su novela *La casa de poco trigo*:

Esto es muy frecuente y muy fácil: se reparten unos pocos billetes en distintas localidades á personas que sirvan para aplaudir ó silbar, segun sea el propósito del que conspira en el teatro. Todos los individuos que estan prevenidos obedecen á una señal, y asi tras un silbido ó un aplauso lo menos siguen siempre veinte silbidos ó veinte aplausos. No hay mas que una dificultad, y aqui se necesita todo el tino, todo el conocimiento, experiencia y profundidad del que haga de director; porque es menester saber aprovechar muy bien el momento de silbar ó aplaudir pues á veces una demostracion importuna produce el efecto contrario (...) algunos autores, que la primera noche de una funcion reparten á sus amigos la mitad de las localidades, y mas diré, reparten las coronas que se les han de arrojar (...)

(1847: 124-125).

En efecto, en su novela, Gervasio Montalván, enemigo del autor de una comedia que se estrena, paga a una comisión para que siga sus instrucciones de «silbidos». Pero tiene la inoportunidad de empezar sus manifestaciones antes de que empiece a hablar siquiera el primer actor que sale a escena, con lo que el público sospecha de sus motivaciones y presta mayor atención para hacerle la contra a la menor oportunidad. Así, las salvas de aplausos continuos ahogan desde los primeros minutos los esfuerzos de Montalván por que la comedia fracase.

ha sido ciertamente en contra de la obra

(en *No me Olvides*, n.º 30: 8)

...Si el éxito que ha tenido esta última composición no ha sido tan brillante y tan lisonjero para su autor como el que tuvo la primera, puede atribuirlo a los mas o menos defectos que en ella haya incurrido, y sobre los que manifestaremos sencillamente nuestra opinion pero de ningun modo a que existiese una pandilla decidida a oscurecer su mérito, como neciamente se aseguro por algunos, sin duda con siniestra intencion

(en *El Patriota*, 24-XI-1837: 1).

...asi es que agradó generalmente, y su representacion se sostuvo por algunos dias. Sin embargo, forzoso es confesar que Bárbara Blomberg no es una composicion de grande efecto á pesar de sus muchas bellezas. (...) el interes se divide porque la misma perfeccion con que estan dibujadas las figuras hace que todas resalten igualmente en el cuadro: el carácter grandioso, casi heroico de Carlos V, le hace parecer el héroe de la pieza, y como ya el público se halla preparado, hasta por el título, á considerar como tal á Bárbara Blomberg, vacila su atencion y se disminuye el efecto: tampoco nos parece que hay en la catástrofe la necesaria preparacion para hacerla capaz de conmover fuertemente el ánimo del espectador; esto sobre ser la del veneno demasiado trivial y repetido. (...) parece que podrá esplicarse muy naturalmente la razon de haber pasado este drama con muchas aceptacion sí, pero sin grandes y extraordinarios aplausos en la parte del público menos inteligente

(«S. de E.», 10-XII-1837: 389)<sup>24</sup>.

Eugenio de Ochoa quiso alabar, en 1835, la vuelta a la «*claque*», llevada a cabo, no sé si provisionalmente, en el teatro del Príncipe<sup>25</sup>:

---

<sup>24</sup> Este testimonio importa, además, en cuanto muestra del cambio en la crítica actual, pues precisamente en virtud de una «imparcialidad» e «igual» cuidado en el tratamiento de los personajes se estima, entre el público y la crítica, más lograda una pieza teatral, que cuando por la fijación en un solo personaje todos los otros dan la impresión de girar en torno a él, efecto que hoy se supone menos verosímil.

<sup>25</sup> Díaz Escovar dedica un breve capítulo a hablar de este tema:

Si hemos de seguir las indicaciones de los eruditos, el origen de esta institución escénica, que no queremos calificar, es bastante lejano, aunque su verdadera introducción en los teatros pertenezca al primer tercio del siglo XVII (...) Pero verdaderamente cuando la «claque» se reglamentó y adquirió poder fue en el segundo tercio del siglo XIX.

En el extranjero logró una importancia que jamás tuvo en España. La casualidad ha conservado un contrato que en 1834 firmaron los Sres. Arago, Bouffé, Causade y Villevicille, como directores del teatro del Vaudeville con M. Emile Crochet, fabricante de máscaras.

Dichos empresarios le concedieron con todas las garantías, desde el primero de octubre de 1834, por un período de siete años, «el cuidado del éxito de las obras» que se estrenaran en dicho coliseo (...). El jefe de la «claque» era un poder constituido en el Teatro. Las actrices le reservaban sus más dulces sonrisas, los actores le remuneraban con frecuencia, y los más eminentes poetas dramáticos le consultaban algunos efectos y trataban con él de potencia a potencia la más adecuada oportunidad para iniciar el aplauso

(s.a: 99-103).

La empresa se ha esmerado al poner en escena el Marino Faliero. Entre las muchas reformas que van introduciendo sus desvelos en nuestros teatros, hemos creído observar una que algun día estuvo muy en voga y que de poco tiempo á esta parte habia caído en lamentable desuso: hablamos de la *comision de aplausos*... como si digéramos, de la *claque*. Esta reforma es tan importante como la de las candilejas y la de los efectos de la luna; ¿por qué no se ha de elogiar igualmente que las demas? Justicia ante todas cosas

(en *El Artista*, 1835: 132).

Esporádicamente queda reflejada su existencia, en otros teatros, en las reseñas de los diarios «En cuanto a la comision de aplausos (teatro de la Comedia), cumplió en toda regla sus importantes deberes» (Antequera, 6-V-1850: 2).

Con partidos, claque o no claque, el público se sentía más a sus anchas que hoy para expresar su opinión abiertamente<sup>26</sup> e incluso se llegó a dar el caso de no permitir que se concluyera alguna de las representaciones<sup>27</sup>. No he encontrado testimonios sobre este suceso referido a dramas románticos, pero sí, por ejemplo, referido a una comedia que subía a escena los combates sobre clasicismo y romanticismo: durante el estreno de *El clásico y el romántico* en el teatro de la Sartén, el 18 de noviembre de 1836, y cuando quedaban escasamente cuatro

---

<sup>26</sup> Aunque a veces la autoridad tratara de contener los impulsos del público, lo que no siempre era bien recibido por una mayoría. Muchos censuraban, por ejemplo, que los regidores que presidían los espectáculos hubieran optado por impedir que se llamase a escena a los actores una vez finalizada la función para vitorearle (v. gr., en *Revista de Teatros*, 4-IV-1841: 7; en *El Herald*, 16-IV-1846: 4), mientras que lo admitían fácilmente si se trataba de un cantante extranjero que interpretara una ópera.

<sup>27</sup> No era extraño que los reseñistas se hicieran eco de hechos como el producido en una representación de *la Donna del lago*. La señora Brighenti cantó, por lo visto, con una voz algo desafinada y el público «con sus chicheos la hizo llorar» (Barrabás, 1-VI-1837: 2). Otras veces, simplemente, el público se quejaba por algún incidente que le desagradara:

La noche del día de Reyes ha ocurrido en este teatro un escándalo que no debería repetirse: Habiéndose anunciado en el *Diario* que se cantaría despues de la comedia la tan aplaudida zarzuela del señor Azcona, titulada *La venganza de Alifonso*, por causas que desconocemos se varió la funcion, y se dijo en los carteles que se ejecutaría en seguida de la comedia, el juguete cómico *Un cuarto con dos camas*. Algunos imprudentes, faltando al decoro debido al público, y al sitio en que se encontraban, y sin derechos en que apoyar sus ridículas pretensiones, se empeñaron en que enmudeciese la voz del señor Caltañazor, que comenzaba yá su diálogo, valiéndose para ello de silbidos, patadas y gritos descompañados. La autoridad sostuvo debidamente su puesto y los verdaderos derechos de la empresa, defendidos con acierto por el autor de la compañía. El presidente cumplió, pues, con su deber: á su lado nos encontrará siempre que se trate de reprimir tan vergonzosos escesos

(en *La Luneta*, 10-I-1847: 51).

La última noche fue tal el esceso, que al final de la pieza hasta los actores se vieron atacados, dándose lugar á un lance sensible. El actor Revilla, fué provocado, por no querer arrojar un sombrero á dos ó tres que los reclamaba. Dícese que fué hasta insultado, y como les contestase en las mismas frases que le dirijieran, produjo un descomunal alboroto. El gefe político, que se hallaba en una platea, pasó al escenario acompañado de la policía y cercándolo de centinelas, mandó prender al desventurado Revilla; pero este habia desaparecido. Al fin presentóse á lo dos días y despues de un corto arresto, ha sido puesto en libertad

(En *La Luneta*, 28-II-1847: 108).



minutos para el final, el público empezó a «alborotar» y a silbar de tal manera, «pidiendo cebada para el autor» que apenas pudo escucharse el desenlace (en *Eco del Comercio*, 20-XI-1836: 4). Unos meses más tarde, el 22 de marzo de 1837, en el *Eco del Comercio* se daba noticia de que el público no había permitido que se llegase a la conclusión de una obra traducida del francés, *Mi mujer y mi paraguas*, que se había subido a escena para beneficio del actor Azcona. El reseñista se refería de la siguiente manera a su género:

Entre el inmenso fárrago de producciones dramáticas que por desgracia del teatro español pasa los Pirineos anualmente, existe una especie particular y no clasificada, que por tanto pertenece al género clásico como al romántico y como á ninguno de los dos

(20-III-1837: 2)<sup>28</sup>.

Ya el *Eco del Comercio* alababa la creación de la «comisión de lectura», muy poco después del suceso recién relatado, que debió influir en la disminución de este tipo de sucesos, pues desde que se había formado «para aprobar ó desechar las producciones dramáticas, vemos con gusto que van desapareciendo de nuestra escena tantos inmundos mamarrachos» (16-VII-1837: 2)<sup>29</sup>.

Aparte de esto, parece que las mujeres de clase popular no se contenían en sus comentarios, relacionados o no con la obra que se representara. En 1835 en

---

<sup>28</sup> Durante la representación de *El presupuesto*, para beneficio de Concepción Rodríguez, y aun en presencia de la familia real, las protestas del público subieron de tono en tal medida que se hizo caer el telón, momento aprovechado por las infantas y la reina gobernadora para retirarse a palacio:

...desenfreno que nosotros estamos muy lejos de aprobar, porque se hallaban presentes las Reales personas, porque el teatro nunca debe parecerse á la plaza de toros, y porque en la escena estaba á la sazón la actriz beneficiada y otro desus mas dignos compañeros, y ello es que los silvidos, los *fueros*, y las imprecaciones que diluviaban por todas partes, turbaron la representación, y el telon cayó por una orden incompetente dada con ligereza, que se nos asegura haber castigado la autoridad.

S.M. y AA. desocuparon en aquel instante sus respectivos aposentos, retirándose á Palacio y en el público todo quedó una molesta impresion, naturalmente producida por encontrados afectos

(en *Correo de las Damas*, 7-II-1835: 36).

<sup>29</sup> En el estudio antes aludido de Picoche a propósito de *Los amantes de Teruel* (1970), dice que en 1834 la nueva ley de prensa había decidido que uno de los censores de prensa lo fuera también de las obras de teatro. Sucesos como los comentados en los testimonios de periódicos recién mencionados, dieron fe del mal funcionamiento de este sistema, obligaron a nombrar un censor sólo para las obras teatrales y más tarde, en 1840, a establecer una Junta de Censura, con tres miembros. En 1848 se creó un Comité de Lectura que pasó diversas dificultades. La comisión de lectura de la que se habla en la cita del 16 de julio de 1837 fue una propuesta del propio empresario de los teatros y parece que no se trató de una cuestión oficial.

el teatro del Príncipe seguía existiendo «la cazuela»<sup>30</sup> —y, según he visto en otro lugar, en 1841 en el de la Cruz (*Correo Nacional*, 12-V-1841: 1)—, donde las mujeres seguían armando la misma gresca que sus predecesoras<sup>31</sup>, a diferencia de las que ocupaban asientos numerados<sup>32</sup>. La prohibición expresa de 1837 sobre el particular no sé si contribuiría a limar en algo este problema<sup>33</sup>, del que no he encontrado más comentarios cuando se eliminó la cazuela y se dispuso en su lugar la tertulia. Habría que pensar si el problema, en efecto, residía en mantenerlas juntas y la solución en separarlas.

---

<sup>30</sup> Un artículo firmado por «El pilluelo» aparecido en *La Verdad*, diario de Valencia, parece insinuar, con toda la ironía que quepa imaginar, cierta funcionalidad concedida a la cazuela del teatro de esta localidad:

En la cazuela estoy perfectamente, porque aun cuando la luz sea escasísima, maldita la falta que me hace. Veo perfectísimamente, y aunque soy un tanto malicioncillo y algo mordáz, no hay cuidado en que yo revele los altos misterios de aquel lugar privilegiado. Son cosas de hombres y mugeres, y como yo soy ni uno ni otro, no me quiero meter en camisas de once varas: cuando pueda disponer de mis facultades campando con mi respeto, no será el punto que menos frecuente

(15-IV-1838: 1).

Suspica y meticoloso por extremo debió ser el primero que tuvo la ocurrencia de la separación de los sexos en nuestros teatros... ¿y dónde? precisamente en un país en que se miran reunidos en los templos, en el circo y demás espectáculos públicos. A la verdad nada se arriesgaba en apostar á que no fue marido celoso el que tal imaginó, pues si él lo fuera á buen seguro que conviniera en abandonar bajo su palabra tres ó cuatro horas á su esposa donde apenas alcanzara á divisarla

(Romanos, 1838: 418).

<sup>31</sup> A veces se las disculpaba y no se dejaban de comprender sus motivos:

... La primera noche que se representó hubo una pequeña insurrección en la cazuela que fue causa de que los cómicos tuviesen que parar por algunos momentos, y como nuestro deber es defender á la amable mitad del género humano para quien escribimos, espondremos en obsequio suyo, que esta insurrección la motivó, según parece, el que algunas señoras encontraron obstruidos sus asientos con chismes pertenecientes á los bailes de máscaras; si esto es así, tuvieron razón de incomodarse, pues la que pagó su dinero no podría ver con indiferencia que la privasen de ocupar el lugar que le pertenecía y mucho menos sería el gusto que tendría la que le tocó quedarse fuera

(10-II-1834).

<sup>32</sup> Estoy tomando como referencia el testimonio del articulista de *Los hijos de Eduardo*, que a ellas se dirige desde las páginas de la *Revista Española*:

Y las señoras mugeres de la cazuela, ¿por qué no tienen la bondad de dejarnos oír, como las dijo uno de buenos pulmones, pero de mal genio? En los palcos por asientos se nota mucho silencio y compostura. ¿No sería bueno transformar en palcos la cazuela? La empresa verá si esto la trae cuenta

(7-X-1835: 2).

Tres años después Mesonero Romanos se mostraba de la misma opinión en otro periódico, en el *Semanario Pintoresco*:

Harpócrates, el Dios del silencio como todo lo perteneciente al género masculino, está desterrado de aquel bullicioso recinto, y mil y mil voces, si quier gangosas y displicentes, si quier melífluas y atipladas, se confunden naturalmente en armónico diapason, y mas de una vez sobresalen por entre los diálogos de los actores, ó sobre los *crescendos* de la orquesta

(1838: 418).

<sup>33</sup> «...prohibiéndose igualmente hablar á las mugeres de la cazuela, ni hacer señas á los palcos ni otro sitio» (Arch. Villa, Secc. Secret., leg. 2-476-6).

En la mayoría de los teatros —pero aún no en el Príncipe en 1838<sup>34</sup>—, ya en la época del romanticismo se había revocado la orden que obligaba a una separación de sexos dentro del teatro, lo que, indudablemente, facilitaba la comunicación: por ejemplo, en Málaga se determinó «exactamente el 5 de enero de 1822 que las lunetas del teatro podrán ser ocupadas por personas de ambos sexos, para lo que tiene presente, la civilización de este público» (Pino, 1985: 130). De 1841 data una solicitud y su correspondiente licencia a la empresa del teatro de la Cruz para que las señoras puedan ocupar asientos en las lunetas principales (Arch. Villa, secc. Secret., tomo XIX, pág. 127). La primera medida fue la de permitir la entrada indistintamente a varones y mujeres en el anfiteatro al comenzar la temporada después de la Semana Santa aquel año, aunque hubiera mujeres algo remisas a ocupar aquellos asientos<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Por el contrario, se seguían estableciendo barreras a la comunicación entre hombres y mujeres. La cazuela estaba guardada por dos puertas (casa de dos puertas...). Al cuidado de una de ellas se encontraba un empleado, que impedía la entrada de los hombres. Al cuidado de la otra había una *acomodadora*, que se encargaba de situar a las mujeres. Se comentaba, con mucha gracia, que había mujeres que llegaban a la cazuela acompañadas por su marido pero, una vez que éste abandonaba el lugar, salían por la otra puerta, donde las esperaba un conocido (v. gr., Cambroner, 1913: 17). Véanse las quejas remitidas a *El Tiempo* en 1834:

...hubiera, y vamos al asunto, salido muy complacido de la función, si al ir en el entreacto á ver á mi esposa, que estaba en la cazuela, no me hubiese encontrado con la puerta cerrada, so pretexto reprimir el escándalo, que dicen había entonces en la escalera. Diferentes veces he pasado por ella, y solo he visto hablar á varias personas con el mayor decoro; y si alguno faltase al que es debido, entonces la autoridad debe hacer sentir su freno; pero mientras esto no suceda, ¿qué otro tienen las señoras acomodadoras para incomunicar la concurrencia? ¿Por qué el que en nada ha faltado ha de estar arrestado y detenido? En toda Europa, en todo país civilizado las puertas de los teatros están francas, y á nadie se le impide ni prohíbe salir cuando le acomode. Por otra parte deben persuadirse las acomodadoras de que además de carecer de la autoridad suficiente para cercar por sí ninguna puerta (si es que así lo hicieron), ocupan solo el lugar de unas criadas del público, y que como tales no deben perder nunca de vista, la urbanidad, el respeto y política que exige la culta sociedad, que frecuenta aquellos sitios, y que por consiguiente deben olvidar aquel aire despótico y altanero con el que tratan aun á las personas de mas esmerada educación (...) Verdad es que estaba abierta la puerta de la izquierda, pero también lo es que si las acomodadoras logran ahora tener cerrada la de la derecha, cerrarán en seguida la de la izquierda, y quedarán las señoras arrestadas completamente por dos ó mas horas, solo porque cometieron el delito de pagar para divertirse

(D. Justo, 1-II-1834: 248).

Todavía en 1840 existen documentos sobre la instalación de una puerta en la cazuela de este teatro (Arch. Villa, secc. Secr., leg. 3-464-57). Pero no por eso las señoras dejaban de quejarse: en 1841 todavía un varón penetraba en aquel lugar, el alguacil que por costumbre antigua la guardaba, al que la empresa del teatro del Príncipe había añadido un dependiente, que «á pretexto de mantenerlas en orden, se permite gastar chanzonetas con algunas», de lo que se hizo eco la *Revista de Teatros*, para pedir a la empresa del teatro que hiciera desaparecer el abuso (18-IV-1841: 23).

<sup>35</sup> ...aunque hemos oído á algunas manifestar repugnancia á invadir esa localidad, creemos que desaparecerán sus escrúpulos al ver que la frecuentan señoras de la mejor sociedad; y aunque es muy positivo que hay la esposición de que las toque al lado una muger de mal vivir, por ejemplo, riesgo evidente en todas partes donde se entra pagando, no es menos cierto que si en el anfiteatro hay la esposición de que vayan, á la cazuela hay la certeza de que van, y sin embargo no por eso dejan de ir allí las señoras

(«P.», 18-IV-1841: 17).

En otros lugares, como Valladolid, el Ayuntamiento no permitió la concurrencia de ambos sexos en la parte de la tertulia femenina (situada en el tercer piso frente al escenario) hasta 1844, a petición del empresario del teatro, José Farro; se impuso como condición, no obstante, que se colocaran cuatro quinqués dentro de dicha tertulia y se cuidara el buen orden (Díez Carretas, 1982: 37); además, la «cazuela», reservada exclusivamente a las mujeres, aún se mantenía en 1859, en el cuarto cuerpo. De 1834 data la petición, por parte del Ayuntamiento de Valencia, de un informe sobre la ocupación indiscriminada de las lunetas (Madrid, Arch. Villa, Secc. Secret., legajo 2-475-74).

En cambio, a los varones les quedaba estrictamente prohibida la entrada en la cazuela. Juan Bautista de Llano, alcalde primero constitucional de Madrid, publicó una normativa de teatros en abril de 1837 muy difundida en diarios y revistas, que decía a este propósito:

Ninguno podrá pasarse á la puerta de la cazuela y lugar donde entran y salen las mugeres, aunque sea por motivo de esperar á la que sea propia, hermana o conocidas; pues esto deberan hacerlo en puntos en que se convengan respectivamente para libertarlas de los riesgos y desórdenes advertidos alguna vez, y que causa la multitud de gentes que se junta con semejante pretesto

(Arch. Villa, Secc. Secret., leg. 2-476-6).

Para terminar este apartado, echemos revista al artículo de Mesonero Romanos que, bajo el pseudónimo *El curioso parlante*, supo reflejar con autenticidad y mucha gracia los distintos públicos que se daban cita en los teatros madrileños: las parejitas de los palcos oscuros,

... y sube el luciente fanal con pausa y gravedad hasta quedar colocado á la media altura del espacio. (...)

Quedan, pues, al descubierto las sombrías paredes del edificio, el ahumado techo, los mezquinos bancos y sillas; y sucesivamente van dando la cara las misteriosas parejas de los palcos *por asientos*, que no ven con buenos ojos aquella iluminacion, aunque escasa;

las mujeres de la cazuela,

...luego ocupan la delantera de la cazuela todas las Diosas de nuestra mitología matritense, y detras de ellas se van agrupando las modestas beldades á quienes no es necesaria tanta publicidad.(...)

las damitas y galanes algo más refinados de la tertulia

Dos campos iguales en dimension, diferentes en calidad, dividen económicamente el elevado recinto conocido bajo el nombre de *tertulia*. Del lado de la izquierda, el sexo que solemos llamar bello, ostenta sus gracias peregrinas, sus ingeniosos adornos y su amable coquetería. En el de la derecha el otro sexo feo juega las armas que le son propias, el desenfado, la galantería y la arrogancia. Crúzanse, pues, de la una á la otra banda las ojeadas, las anteojeadas, los suspiros, las sonrisas, y otros signos expresivos de inteligencia, y volando á estrellarse en el techo comun, tornan á descender convertidos en vapor simpático, eléctrico, que

estendiendo su influencia por todos los rincones de la sala, impregna y embalsama á toda la concurrencia en igual amoroso sentimiento.

y los más afortunados económicamente de los aposentos,

Escepcion a esta austera conformidad, es la triple fila de aposentos donde á par que los sombrerillos y manteletas, vienen á colocarse las placas y bordados, las elegantes corbatas y los guantes amarillos, lo cual hace á esta seccion la mas armoniosa y variada del espectáculo.

los varones ocupantes de las lunetas, entre los que se encontraba el señorito abonado que acudía en los entreactos a los palcos:

La luneta con sus aristocráticas pretensiones, los sillones y gradas con su público atento, inteligente, y de buena fe, y el patio en su humilde modestia, sirven como si dijéramos de base á todo aquel artificio mecánico, de centro de aquellos opuestos polos.

En esta region principal es donde tiene su asiento *el abonado*, especie de planeta teatral, mitad hombre y mitad luneta, que viene periódicamente á efectuar su conjuncion con ella todas las noches, y á formar las mas veces entrambos una sustancia homogénea de palo y de baqueta, para quien son indiferentes el compas clásico ó el romántico vuelo, y en quien suelen embotarse las magnéticas sensaciones con que pretendiera el poeta electrizar al auditorio. Este obligado adorno de las filas mas abanzadas de la luneta, es de rigor que ha de entrar con solemnidad á la segunda escena del segundo acto <sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> No me resisto a anotar a pie de página el resto de la stampa porque, en mi opinión, no tiene desperdicio:

...y atravesar en movimiento ondulatorio por el estrecho límite que permiten las piernas de los demas espectadores, no sin desagrado de estos, que en tal momento miran interponerse aquel cuerpo extraño entre sus ojos y la escena; pero la política exige el mayor disimulo, y que se repriman las muestras de aquel enojo, para corresponder con afectada sonrisa al elegante Adonis que reparte sendas cabezadas á todos sus compañeros de banco. Llegado despues á su término final, á su luneta, que le espera para recibirle en sus brazos, es indispensable que ha de bajar el asiento con notable estrépito, y de este modo atraer hácia su persona la puntería de todos los anteojos de los palcos; á cuya interesante atencion corresponde el abonado, permaneciendo en pie largo rato con la espalda hácia la escena; componiendo simétricamente el cabello con el anteojo guante; sacando despues el pañuelo, impregnado en *patchouly* y *bálsamo de Turquíla*, limpiando cuidadosamente los cristales del doble anteojo, y dirigiéndoles despues circularmente á todos los aposentos, la cazuela y la tertulia. Verificadas todas estas operaciones, el abonado se vuelve en fin á la escena, y si en tal momento alcanza á atraer una rápida sonrisa de alguna actriz, ó tal cual disimulada cortesía de algun cantante, es como si dijéramos, el bello ideal de la fortuna, la suprema dicha teatral.

El abonado por lo demas presta poca atencion al espectáculo, y como este nunca es nuevo para él, porque si segunda representacion asistió igualmente á la primera, y si es primera, vió tambien el ensayo, nada puede interesarle, antes bien mira con desden y aun con lástima, la obligada atencion del auditorio, y el efecto imprevisto que sobre él suelen ejercer las distintas situaciones del drama; y cuando estas lleguen á su mayor interés, afectará volver desdeñosamente la cabeza, ó hablará con los músicos, ó se dirigirá á cualquiera de sus colaterales, diciéndole: «Ahora el tirano va a darle la copa envenenada»... y cuando esto sucede, y todos los espectadores revelan en sus semblantes lo angustioso de la situacion, se ve reir la faz tranquila del abonado, y escúchase su voz harto perceptible que dice: «No

## Los intelectuales o que se tenían por tales:

No menos interesante y animada otra sección del auditorio se sienta por lo regular en las filas céntricas; esta es la sección de los inteligentes, y se compone como quien nada dice de los autores dramáticos, los escritores folletinistas, y tal cual actor en descanso que aquella noche no le tocó figurar. Esta sección es bulliciosa de suyo, comunicable y expansiva; sus decisiones son absolutas y sin apelación: pronúncianse *ex-cátedra*; comisión de aplausos la llaman unos, sociedad de seguros la dicen otros; pero los unos y los otros esperan con atención las muestras inequívocas de su sentencia, y aplauden si aplaude, y silban por simpatía cuando escuchan á la inteligencia silbar.

Ciertamente, los redactores de los periódicos disponían de asientos para todas las representaciones. Una anécdota acaecida a uno de ellos certifica este extremo, así como que habían de confirmar su asistencia antes de las doce del mediodía:

No sabemos como las empresas teatrales no encargan á sus dependientes y criados un comportamiento mas decoroso con las personas con quienes tienen que alternar (...) Ayer al ir un de nuestros redactores a pedir en la contaduría del teatro de la Cruz la luneta que se ha conferido á nuestro periódico (...) Aquí es de ADVERTIR que las empresas han establecido muy oportunamente que pasadas las doce pueden disponer de los asientos que reservan á las redacciones. Nuestro colega contestó a las réplicas del criado que no era exacto que hubieran dado las doce. (...) El mozo lo repite de malos modos, le dá con la puerta en las narices. Al llegar á Sol el redactor vé que aún no son las doce

(en *El Tiempo*, 8-I-1847: 4).

## Y los que merecieron una atención más global del articulista:

Los demás compartimentos de la planta baja son ocupados en simétrica variedad por aquella parte del *respetable público* que en el Diccionario moderno

---

tengan VV. miedo, porque ahora va á salir la dama á matar al tirano con su agudo puñal». «El pilluelo», en el artículo ya citado en este mismo capítulo, retrataba en términos semejantes a un tipo de personaje de las mismas trazas, también con derecho a asiento de luneta:

... Este es mi protector y yo soy su ahijado. Ha estado en Paris y en Londres, y en Madrid y en los Carrascales de Castilla, de donde saca su subsistencia, pero que allí tiene un pingüe patrimonio, y es instruídísimo. Lo ha visto todo, y lo ha visto bueno y a prueba de bomba, y el pobrecito se fastidia; como no está á gusto, sino por estar junto á mi ó por pasar la noche, se entretiene en instruirme aun cuando yo nada le pregunte, de lo cual participan los circunstantes, ayudándoles á juzgar de lo que ven y oyen, aunque pocas veces pueden oír sino á mi padrino. Algun descontentadizo y desagradecido á la instruccion que le proporciona, murmura entre dientes y lo califica de pedante, de imprudente y de cócora. Pero si con su continuo charlar incomoda á los demas, á mi me divierte y me hace pasar las noches dulces y sabrosas, deseando poder ir á Londres y á Paris, porque en consiguiendo esto podré á roso y velloso destrozar á los autores y á los cómicos, sin curarme en fundar mi crítica, pues con haber estado en aquellos grandes pueblos basta para que me crean de mi propia autoridad, y supongan que se yo los preceptos del arte, las reglas del buen gusto, y sobre todo que he estudiado el mundo, las costumbres, y he penetrado los corazones (...) sé que al comprar la entrada compro el derecho de criticar, fastidiar, incomodar, etc, á todo bicho...

(en *La Verdad*, 15-IV-1838: 2).

solemos llamar *las masas*; en cuya confesion entran indistintamente los drogueros de calle de Postas y el honrado ropero de el inexperto provinciano y el pacífico artesano; todos los cuales vienen al teatro los Domingos y fiestas de guardar á divertirse con la mejor buena fe del mundo, y á pillar de paso, si pueden, una leccioncilla moral; y la diversion que encuentra no es nada menos que tres ajusticiados, y un tormento; y la moral que suelen beber, la que se destila de un suicidio ó un par de adulterios

(1838: 148-149).

### 1.2.2.— *La oferta teatral y las expectativas del público. La influencia de su formación cultural e ideológica en sus reacciones ante los espectáculos*

Quiero partir de una cuestión que debe estimarse de interpretación resbaladiza: la oferta de producciones teatrales en la época romántica. La ausencia de suficientes estudios que recojan los datos sobre recaudaciones y entradas vendidas y hasta de número de representaciones impide llegar a hipótesis fiables sobre los gustos del público o su asistencia al teatro de acuerdo con las piezas anunciadas. Ni siquiera disponiendo de todos estos datos cabría concluir que las piezas con mayor recaudación o mayor número de entradas eran las que producían mayor agrado, pues otros factores, algunos de ellos ya mencionados, como precios, oferta de entradas, horas de representación, motivos históricos y ambientales, podían influir decisivamente en los posibles espectadores.

Si se observa desde el punto de vista de las empresas, la cuestión puede resultar algo significativa, aunque no concluyente, por supuesto: en principio, parece razonable que rigieran en su oferta dos factores esenciales. De una parte, buscarían representar algo que contara con apoyo de público y produjera los mejores ingresos. De otra, procurarían ofrecer montajes con el menor presupuesto posible. Parece sensato que la elección dependiera de como se resolviera la tensión entre estos dos aspectos.

Por otro lado, sería fácil pensar que un nutrido número de representaciones significaba mucho éxito. Pero los datos son sólo indicativos y ya se sabe que deben utilizarse con mucho tiento a la hora de correlacionarlos. Los motivos son muy claros. Por ejemplo, en los programas teatrales de Madrid, los sainetes y también algunas comedias se ofrecían como «relleno» en veladas donde la representación principal era un drama «serio». Por otra parte, el que resultaran mucho más fáciles de montar y precisaran de mucha menos preparación podía ser un acicate para subirlos al escenario, aun cuando el público prefiriera otro tipo de función. La reposición de dramas y, sobre todo, de óperas, de montaje mucho más complicado y de presupuesto mucho más caro para las empresas, me parece un dato significativo, en cambio, porque vencer esas dificultades iniciales suponía que se preveía mayor afluencia de espectadores.

En principio resulta muy arriesgado generalizar sobre un aspecto cuando se carece aún de todos los elementos de juicio. De entre los trabajos publicados sobre los teatros del siglo XIX en las distintas provincias, sólo un porcentaje muy exiguo ofrece las carteleras de estos años. Pero, teniendo en la mano esos pocos donde pueden consultarse, si se las echa una ojeada, el drama romántico, objeto de esta investigación, no da la impresión de ser el tipo de obra teatral más representada, ni que contara con más reposiciones. Resulta evidente que, en cambio, sí lo eran ciertas óperas y ciertos sainetes y comedias. Salta a la vista que en las ciudades donde las empresas podían permitirse más gastos, como Madrid, Barcelona, Málaga, Mallorca, Valencia, lo más representado en el período 1834-1854 era ópera, generalmente italiana y adscribible al romanticismo: *Chiara di Rosemberg*, *Il Tasso*, *La straniera*, *Otello*, *La sonnambula*, *I lombardi alla prima crociata* y, sobre todo, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Nabucco*, *I Capuletti ed i Montecchi*, *I puritani ed i cavalieri*, *Ernani*, mientras que *Norma*, sin



duda alguna, se manifiesta como el mayor éxito teatral. Sólo muy contados dramas románticos españoles se acercan, igualan o sobrepasan por poco al número de representaciones que alcanzaron estas óperas: *Don Álvaro*, *El trovador*, *El zapatero y el rey*, *La conjuración de Venecia*, *Doña Mencía*, *Don Juan Tenorio*, *Don Francisco de Quevedo*, *Los amantes de Teruel*. Y algo más: en algunas de estas grandes ciudades algunas temporadas con predominio de drama romántico parecen haber sustituido a otras anteriores con predominio de ópera (v. gr., Sabater, 1982: 52-53).

René Andioc, en un conocido artículo sobre el estreno de *Don Álvaro*, se detiene en una pormenorizada exposición de las obras con las que compartió cartel y las de más público en las fechas, estudio valioso por cuanto hace ver, al mismo tiempo, los gustos del público en materia teatral: habla de un teatro cómico discretamente aplaudido y «de espaldas al mundo», según insinuaba Larra al referirse al teatro de Bretón de los Herreros; habla, en segundo término, de la moda aún imperante de la ópera y del «bel canto»; del aprecio por los efectismos de las obras «de grande espectáculo» y, destaca —lo que también nos conviene destacar aquí—, «una sed de variedad y novedad que mueve a reunir en una misma función, o incluso en una misma obra, distintos géneros teatrales» (1982: 77-78). Puede añadirse que, en los años de transición entre la primera y la segunda mitad de la centuria, en la capital española se incrementó el gusto por los bailes y *las bailarinas*, hasta convertirse en el punto fijo de la expectación pública, desplazar a la ópera, y crear los mismos partidos por sus *divas* que por una u otra actriz en el siglo XVIII<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hoy, como ayer, como siempre de unos meses á esta parte, no hay mas objeto de expectativa ni de curiosidad que los bailes y las bailarinas. (...) El público no quiere pr ahora comedias, sino bailes: no quiere cavatinas sino *pasos*: no quiere coros, sino grandes bailables: no quiere dulce sentimentalismo, sino buenas pantorrillas. La inspiracion ha descendido considerablemente: ha bajado desde la cabeza á los pies. Para que vuelva á subir á su sitio natural, ha menester algun tiempo y no poca paciencia. (...) en el teatro de la Comedia (...) las bailarinas comenzaron á bailar en completo desacuerdo. Salió la Vargas y fué, com ode costumbre, estrepitosamente aplaudida. Salió la Nena y halló en el público un grato recibimiento. Bailaron despues juntas, en señal de amistad y de union, y los partidos se unieron para aplaudir á ambas á la vez. Han vuelto á bailar separadas, y los partidos se han dividido de nuevo para proteger cada cual á su predilecta en esta sesion de competencia

(en *La Semana*, 10-VI-1850: 82).

Reflejos de esta tendencia en el gusto empiezan a observarse en diversos artículos de la prensa a mediados de la década de los cuarenta (v. gr., Tejado, 19-V-1845: 215). Teatros caseros, como el Museo, ya desde 1846 mantenían un público fiel a los espectáculos teatrales —ciertamente, nada brillantes, ni siquiera con calidad dramática— gracias a su equipo de bailarinas (*El Trono y la Nobleza*, n.º 16, noviembre de 1846: 128). Empezó a ocurrir lo mismo en el teatro del Instituto, del que «Leporello» llegó a decir:

En todos los coliseos de Madrid, y aun de España, el baile solo constituye un intermedio de la funcion principal, un accesorio obligado que carece de importancia— En el Instituto sucede al reves: el baile es el objeto primordial del espectáculo: las comedias sus verdaderos intermedios. Oyense con distraccion, con fastidio, deseando todos que concluyan para aplaudir á la Vargas ó la Senra

(10-VI-1849: 1).

El gusto por estos espectáculos cundió, lo que dio lugar a chistes y dichos. Véase uno

Si se miran las carteleras de otras ciudades también de cierto peso, pero de no tanta población, la ópera aparece desplazada con respecto al drama. Si se atiende al teatro de Valladolid, y de acuerdo con las conclusiones y los números presentados por Díez Garretas, durante el período de 1833 a 1850 —que correspondía con el período madrileño de 1833-1837—, según el número de entradas vendidas parece que la mayor asistencia del público era para algunas, muy concretas, comedias de magia —*Nadie más hechicero que Brancanelo el Herrero, El anillo de Giges, El hombre más feo de Francia*—, a las que seguían dramas románticos franceses y españoles, si bien en un número de ellos incomparablemente mayor —los de mayor asistencia fueron nueve franceses y ocho españoles<sup>2</sup>—. Es sólo a partir de 1841 cuando el empresario José Massa presenta una compañía lírica y otra dramática. Pero el público de ópera es escaso, hasta el punto de que obligó al empresario a solicitar del ayuntamiento el traslado de la compañía a Zamora durante el mes de enero (1982: 107-108). Algo similar se puede decir de Ávila, aun cuando parece que los espectadores tenían algo más de afición al género lírico (Hernández de la Torre, 1973: 25).

En localidades más pequeñas ni siquiera llegaban compañías líricas y los dramas románticos se representaban en momentos especiales. Allí las compañías parecían optar por comedias o sainetes más sencillos. Hablamos de Tenerife o de Astorga.

Lo que intento con todo esto y con los otros datos anotados a lo largo de este capítulo es poner de relieve los aspectos del teatro que reflejan los auténticos gustos del público y cómo, a falta del teatro que mejor los ofrecía, optaba por aquel que los presentaba del modo más parecido: a muchos les gustaba la música de la ópera, la escenografía de las comedias de magia y los juegos teatrales de las sainetes y comedias sencillas. Pero la ópera resultaba cara y las comedias de magia, de grande espectáculo y las de costumbres, insatisfactorias al público culto. El drama romántico solía contar con algunos elementos musicales, con escenografía de cierto aparato y con un argumento y una versificación de «obra seria» a la que también el público poco cultivado podía acceder. Se mantenía en un término medio capaz, en principio, de satisfacer una gama de gustos muy amplia.

Por otra parte, las gentes de este período del siglo XIX tenían una forma de

---

de los cinco inventados por Antequera y publicados en *La Semana* con ilustraciones:

—Señorita, estudie vd. bien esto, esto sobre todo: levantar el pié hasta ponerlo mas alto que la cabeza. Este es el único estudio que tiene porvenir en el dia. Con solo esto tendrá vd. en la sociedad una posicion brillante.

—Oiga vd. Mr. Dansant: ¡pues no dice mamá que las niñas deben aprender francés, inglés, italiano, historia, geograffa, música, dibujo, bordado y otras tonterías por ese estilo! ¡Y qué (sic) sin eso no pueden ser mugeres de provecho!... Ja.. ja... ja...

—¡Bah! su mamá de vd. tiene las ideas muy atrasadas.

(24-VI-1850).

<sup>2</sup> Cuento entre estos ocho sólo los que se conceptúan dramas románticos españoles en la presente investigación.

vida muy concreta y su gusto, necesariamente, aparecía marcado por ella. Con frecuencia los críticos y periodistas se referían en sus artículos al teatro en cuanto objeto adecuado o no a un público con tales características:

Con rarísima y muy leve escepcion, todos los dramas del dia pecan por lo que les sobra á los que nos vienen del otro lado de los Pirineos, es decir, por falta de conocer el corazon humano los que los escriben, por poca instruccion de mundo; y de aquí dimana esa candidez, esa inverosimilitud en las producciones modernas españolas de que ya mas, ya menos, todas adolecen (...) por eso un drama francés, sin estar mejor escrito, ni revelar en el que le escribió tan bellas cualidades como en nuestros poetas españoles, llama mas la atencion del público y es preferido á las producciones orijinales

(*El Reflejo*, 19-I-1843: 24).

En realidad, un estudio auténticamente científico sobre el público requeriría una comprensión que tuviera muy a la vista la situación política que atravesaba España por aquella época. La mención del *Eco del comercio* a su repercusión en la asistencia al teatro es sólo un detalle que merece, repito, más profundos análisis:

Nuestros lectores han visto ya en nuestro folletin de ayer la lista de la compañía cómica de Madrid, y deben saber que solo habrá una para ambos teatros y no dos como ha habido siempre, asi como tambien que no habrá opera este año cómico. Las discordias civiles cuando se debaten á tiros, como sucede entre nosotros, llaman demasiado la atencion del público para que pueda asistir al teatro en el número y con la frecuencia que habría menester el empresario para hacer su negocio; y así es que amaestrado en la esperiencia de la última temporada, ha castigado su presupuesto de gastos por si puede igualarlo con el de ingresos, ya que el intentar que en estos tiempos sea este superior á aquel es una verdadera ilusion dramática

(17-IV-1838: 1).

El artículo, está claro, se refiere a los sucesos motivados por la primera guerra carlista. Durante los últimos meses de 1837 la *Expedición Real*, que había penetrado en Cataluña durante la primavera y había llegado a las cercanías de Valencia, había logrado avanzar hasta Arganda y Vallecas, esto es, las puertas de Madrid. Los años 1836-1838 Madrid se vio realmente implicada en los sucesos carlistas (vid. Bullón de Mendoza, 1986; 1992: 447, 494 y ss). Pero la influencia de la política se hacía también sentir en el componente creativo y en la aceptación de las piezas. No faltaba quien pensara que eran las circunstancias las que habían preparado los ánimos para que prendiera en ellos el gusto por el romanticismo:

Habiendo obtenido la nacion su libertad política (ó creyéndola obtenida por lo menos), la libertad del pensamiento se levantó orgullosa co la libertad de imprenta. Despreciáronse las reglas (...) Pero cuando se da principio en un pueblo á una revolucion política ó literaria, los primeros pasos en esa nueva senda casi siepre son errados (...) los primeros esfuerzos tienden mas á desorganizar que á establecer (...) Y como al mismo tiempo España, ajitados los ánimos por la efervescencia de las opiniones, por la animadversion de los partidos y por el calor de una guerra fratricia,

se sintiesen ávidos de conmociones fuertes; el romanticismo importado de Francia se apoderó completamente de nuestra escena

(Larrea, 10-I-1847: 50).

Los acontecimientos políticos, pues, marcaban enormemente al público<sup>3</sup>, que solía manifestar su aprobación o repulsa ante las alusiones en escena relacionables con sucesos contemporáneos. Véase lo ocurrido en el estreno de *Simón Bocanegra*:

Don Antonio García Gutiérrez, el primer autor dramático(...) ha obtenido un nuevo triunfo con su drama titulado *Boca negra* (sic) que se está representando en la Cruz (...) Aquella noche acabo de revelarse el estado de la opinion publica de Madrid acerca de la conducta del gobierno con respecto á la desgraciada ciudad de Barcelona, pues cuando el Sr. Latorre dijo que no era digno de la victoria,

*Quien del vencido la desgracia insulta,*

una salva de prolongados y espontáneos aplausos resonó por todos los ángulos del teatro. En todas partes se prodigan al gobierno actos inequívocos de la mas severa censura. ¡Y se condena á prision á los escritores que piensan como todos los hombres de bien! ¡Y se arrastran los fiscales por el fango de la adulacion!

(en *Guindilla*, 19-I-1843: 16<sup>4</sup>)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Un público, no debe olvidarse, que acudió a numerosos beneficios destinados a las víctimas de la guerra durante los años 1835-1837. Dato curioso: en alguna ocasión la empresa, por algún motivo, se negó a desprenderse del dinero recogido, como denunció el conde de las Navas sobre lo sucedido en septiembre de 1837 en el teatro de las tres Musas, donde parece que se arrepintieron de ofrecer la recaudación de una función para «el socorro de los defensores de Gandesa» (*Madrid y sus diarios*, 1961, I: 27-28).

<sup>4</sup> Celia Romea ofrece en su interesante estudio sobre la ciudad de Barcelona en la década 1833-1843 los datos y testimonios —uno del diario de van Halen, que redujo a los insurrectos, otro de una reseña elaborada por los individuos de la Junta conciliadora creada el 30 de noviembre, presidida por un liberal moderado, el barón de Maldà— que explican esta reacción: la ciudad había levantado una insurrección el 13 de noviembre de 1842 a la que siguieron revueltas republicanas, y a éstas había respondido Espartero con el bombardeo de la ciudad desde Montjuïc el 3 de diciembre. La ciudad se declaró en estado de sitio por tiempo indefinido, se condenó con la pena máxima a los cabecillas de la revolución y se encarceló a muchos otros durante largos años. Una real orden, el 7 de diciembre, decretaba la reconstrucción de la Ciutadella —la Junta, con máxima aceptación popular, había derribado las murallas que impedían crecer a la ciudad, eran causa de deficiencias higiénicas y, además, constituían todo un símbolo— bajo la financiación del Ayuntamiento, el pago de las contribuciones atrasadas, la supresión de la fábrica de tabacos y moneda (1994: 131-133). En total, Barcelona fue castigada con una multa de doce millones de reales (Bahamonde Magro, 1994: 236). Posteriormente, en enero, se sucedieron más mandatos y prohibiciones: suspensión de la publicación de todos los diarios excepto el *Diario de Barcelona*, disolución de la Asociación de Tejedores, etc; medidas represivas que, continúa Romea Castro, consiguieron la unión en bloque de los distintos partidos y clases sociales en contra del

En general la crítica estimaba a los autores que no recurrían a alusiones de este tipo para llamar la atención, sobre todo si la trama contenía un asunto histórico, como sucedió en *Don Fernando el emplazado*:

¡Cuán fácil le hubiera sido arrancar aplausos á las pasiones encendidas por las discordias civiles, por los partidos encarnizados!... Una corona de oropel que se aja al soplo del leve viento del aura popular, no es la que puede contentar á un corazon bien dispuesto, á un apasionado de la verdadera gloria

(«A.D.», 1837b: 221)

Desde luego 1843 fue año de ánimos políticos removidos y no una sola vez se pondría de manifiesto en los teatros. Hasta tal punto debió de llegar la cosa, que existe una comunicación de ese año hecha por el jefe político ordenando que se encargara a los señores concejales que cuando fueran a presidir no permitieran que la orquesta tocara himnos que aludieran a cuestiones políticas, para evitar los escándalos producidos en el teatro de la Cruz en los últimos tiempos (Arch. Villa, secc. Correg., leg. 2-128-73). Los desórdenes en el teatro no eran del todo infrecuentes. Se conservan oficios de numerosas ocasiones en los que se da cuenta de alborotos diversos en las salas madrileñas (Arch. Villa, secc. Correg., 1845, 2-128-77; 1845, 2-79-55; 1846, 2-128-87; 1849, 2-79-107; etc).

El anticlericalismo de los años de la desamortización de Mendizábal supuso un menor éxito entre el público de obras que, de otro modo, lo habrían merecido, como sucedió con *Fray Luis de León*:

El autor de este drama partió a nuestro entender de un dato falso y de aquí ha provenido la desgracia de su obra; se equivocó, pero su error fue el de un poeta de mucho talento. (...) El público no vió en don Luis de León, seglar, mas que un fulano de tal, un ente cualquiera: no vió en fray Luis sacerdote, mas que un fraile, es decir, un gandul, un faccioso solapado, etc, etc. Y no es esto de admirar; vivimos en un momento de reaccion y el que no arroja fango en estos momentos a los vencidos, debe resignarse y hacer el papel de (sic)

(en *El Patriota*, 18-VIII-1837: 1)<sup>6</sup>.

---

regente (1994: 133). A lo que parece, según *Guindilla*, este apoyo moral también se vivió entre el público de Madrid, al entender que se estaba «insultando» a los derrotados catalanes. En efecto, los historiadores señalan que la vuelta de Espartero a Madrid fue recibida con una frialdad que contrastaba con la alborozada acogida de 1840 (Bahamonde Magro, 1994: 236).

<sup>5</sup> Otro ejemplo, sacado de la reseña al estreno de *Marino Faliero*: «...los repetidos aplausos del público. Éste, cuidadoso de aplaudir todas las alusiones políticas, no siempre ha hecho justicia á los pasages mas sublimes del drama...» (E. de Ochoa, 1835: 132).

<sup>6</sup> Que la obra fue recibida con reprobación fue un hecho del que todos los articulistas, en mayor o menor medida, se hicieron eco: Jacinto de Salas y Quiroga, en *No me Olvides* «El público ha recibido mal este drama, y no ha cesado de chichear y silbar durante el último acto. (...) no ha pedido el nombre del autor, según costumbre» (20-VIII-1837: 7-8), y el articulista de *El Hablador* al año siguiente:

Clero y poder mantenían unas complejas relaciones. Sucesos como la matanza de frailes en Madrid en 1834; la exclaustación como consecuencia de la ley de regulares de 1835, con la supresión de todos los conventos con menos de doce profesos; la supresión, en 1836, de todos los conventos de religiosos varones; los decretos desamortizadores de Mendizábal habían acentuado las diferencias entre el clero y el Estado liberal, sobre todo del clero regular y los curas rurales, algunos de los cuales se aliaron a la causa carlista, pese a que, en términos generales, parece que predominó entre las instituciones eclesiásticas una fidelidad —aunque crítica— a la causa isabelina. El clero había dejado de ser un estado «intocable», protegido por el absolutismo de Fernando VII y la tradición española, había llegado, en algunos casos concretos, a atentar contra el poder establecido por situarse del lado de otro pretendiente a la corona (Cárcel Orti, 1979), de manera que, en los esquemas mentales de muchos liberales, clero y carlismo venían a ostentar

Esta composicion, segun anuncia el *Correo Nacional* debe ser una obra maestra. primero porque su autor es el hermano del actual ministro de gracia y justicia, y segundo porque su espresado autor lo es tambien del *Fray Luis de León*, que se silbó honrosamente en los teatros de esta corte

(2-VII-1838: 4).

Sólo Abenámbar (López Pelegrín) dijo que el público había aplaudido la obra con entusiasmo (y el autor repetiría este hecho en el prólogo de su edición de 1864) aunque añadiendo que

...si éste faltó á la conclusion del drama, consistió en que el acto final no está en armonía con la época en que vivimos. No hay ingenio humano capaz de sacar airoso en el teatro un acto entero lleno de frailes. Los frailes han acabado su papel en el Mundo, y el teatro no ha reservado á su memoria mas que el escaño del ridículo

(17-VIII-1837: 1).

Es éste un ejemplo excelente de cómo la interpretación y aceptación de los signos escénicos —los trajes, en este caso, su relación metonímica con quienes los vestían y lo que evocaban— dependían de los códigos culturales impuestos por las circunstancias sociales y políticas. Romero Tobar se ha hecho, últimamente, eco de esta idea:

Muy oportunamente había observado Covert-Spring en 1836 que «los frailes, en Inglaterra y en Francia, producen en escena un efecto muy *romántico*, porque la generación actual no los conoce sino por la lectura y las tradiciones». En España, y en ese mismo momento histórico, los frailes y los conventos provocaban otro tipo de emociones, implicadas más directamente en los enredos de la política del momento

(1994: 327)

que no dejaba de notar la crítica. Otro ejemplo: con motivo del estreno de *Don Álvaro*, Campo Alange sacó de la siguiente manera una lanza en respuesta aquella censura de que aparecieran en escena seres «prosaicos» y hasta «triviales»:

No negaremos que un fraile debe tener realmente mas prestigio en un pais como Inglaterra, por egemplo, en donde no se conocen, que en otro en que ciertamente no escasean. Un fraile en un teatro de Londres es un druida, es una planta exótica que, tiene todo el mérito de la rareza y de la novedad, como un naranjo, se conserva entre estufas y cristales para presentarla solo al público en ocasiones en que se desea un grande efecto. (...) ¿En quién está realmente el defecto? ¿En el poeta que presenta un objeto lleno de sublimidad para cualquiera que se halle dotado de una imaginacion susceptible de impresiones elevadas, ó en el que la tiene tan pobre, tan mezquina, que no sabe sino rastrear en una esfera humilde y trivial, y no vé sino el lado más prosáico de todas las cosas?

(1835: 155).

concepciones ideológicas y de conducta semejantes, cuando no se identificaban. En el espacio teatral, las posiciones ideológicas no dejaban de manifestarse:

...quisiera yo preguntar á los que sacan frailes y monjas á las tablas ¿han calculado bien sobre el efecto que hace allí el hábito, el language y las costumbres de las órdenes religiosas? No consideran que su vista produce en los espectadores movimientos de efectos encontrados; que parte del público les profesa un odio ciego y brutal, que otra parte los mira con veneracion fanática, y que entre estos extremos ha de naufragar forzosamente el poeta?

(*El estudiante*, 1-X-1838: 2).

Ciertamente, no parece que la censura ni las amonestaciones eclesiásticas tuvieran ya fuerza suficiente para evitar que la gran mayoría acudiera a los espectáculos teatrales en general, o a algunos juzgados inmorales. El *Semanario teatral* ofrece en 1834 una noticia sobre la prohibición desde el púlpito de Córdoba de asistir a tales representaciones (n.º 2, pág. 11) pero ya el hecho de que se considerase noticia supone un indicativo de lo poco frecuente de este tipo de situaciones. Se insistía más en contra de ciertos dramas muy concretos, como *Carlos II el hechizado* e, igualmente, las enfervorizadas críticas tenían un éxito muy escaso, pero el hecho de que se siguieran produciendo y se llenaran páginas de publicaciones periódicas con ellas significaba que existía también un público para las mismas, y que no acababan de caer en saco roto.

El anticlericalismo no puede tenerse por un hecho generalizado, ni mucho menos, aunque hubiera prendido en determinados sectores. Refiriéndose al teatro en Sevilla, Aguilar Piñal sintetiza perfectamente las reacciones del público ante los puntos recién señalados: cuando en 1836 llegó *Don Álvaro* (el 29 de abril) fue recibido con ciertas reservas porque, a juicio de este estudioso, los problemas de carácter religioso-moral nunca fueron muy bien acogidos por un pueblo que él signa de «fanático defensor de su fe», y no tan anticlerical como en otras partes, podría añadirse. En cambio, en lo que a los conflictos políticos se refiere, se trataba de un pueblo muy sensible, que vitoreó repetidas veces *La conjuración de Venecia*<sup>7</sup> y otras obras de marcado talante liberal —Aguilar ha contado hasta cuarenta obras políticas muchas de ellas desconocidas en Madrid (1968: 6)—.

En general, los ánimos se exaltaban en cuanto los dramas concedían un punto sobre el que proyectar las propias pasiones. Sirva de ejemplo el que ofrece Sabater sobre el episodio sucedido una noche en el teatro de Mallorca, aunque no cita la fuente de donde lo extrae:

Durante la representación del drama de José Zorrilla *El zapatero y el Rey*, que tuvo

---

<sup>7</sup> En la cartelera que ofrece en las páginas siguientes y que cubre hasta el año 1836 se aprecia que *La conjuración de Venecia* fue representada diez veces, frente a la única ocasión que subió a las tablas *Don Álvaro*. Téngase en cuenta, de todos modos, que la primera representación del drama de Martínez de la Rosa se produjo el 24 de noviembre de 1834 y una o dos veces en cada uno de los siguientes meses hasta mayo de 1835, pero no se puede apreciar el número de representaciones en el final de los años treinta y las décadas siguientes.

lugar en la Casa de las Comedias el 23 de octubre de 1843, se produjo un escándalo promovido por oficiales y marinos de la gabarra francesa L'Expeditiva en nuestro puerto. Al protestar los franceses por unas frases molestas para su país que figuran en el texto de la obra y proferir gritos y exclamaciones, el público que asistía a la representación, puesto en pie abucheó fuertemente a los franceses, obligándoles a abandonar el local

(Sabater, 1982: 129).

Merece señalarse también que el auge del drama romántico español se producía en un momento en que el espectador se había cansado de otros géneros de la misma índole pero de escuelas diferentes, como opinaban ya en sus comienzos críticos distintos<sup>8</sup>. En cuanto a los que se empleaban en la tarea de reseñar los dramas, existían —ya se ha insistido suficiente en ello— dos tendencias fundamentalmente, cada una de ellas empeñada en describir a la otra por sus extremos. Cuando se estrenó *Don Álvaro* Campo Alange juzgó así a los que habían censurado el drama:

...aunque hubiese sido este drama superior á las mas acabadas producciones de nuestros antiguos autores, habria merecido la reprobacion de muchos, que antes de ver condenan, que creen hacer merced al autor de una pieza con llegar á la penúltima escena del segundo acto, que durante la representacion se entretienen en reparar si tal actriz tiene ojeras, ó la caña de la pierna bien torneada, y que despues de estar mirando á los palcos, atusándose el cabello y tarareando trozos de la Norma, hacen ostentacion de su ingenio anunciando en voz alta lo que tal actor va á hacer ó decir, soltando la carcajada en los momentos mas sublimes, y burlándose de lo que no está al alcance de su inteligencia y que acaso ni siquiera han oido. A estos jueces ilustrados se debe la risa que en todas las representaciones de este drama hemos oido durante la misteriosa melodía del órgano, cuando se desmaya D. Alvaro por segunda vez, y en otras situaciones que solo pueden inspirar risa á hombres que tengan el alma de estopa (...) Cualquiera ha podido

---

<sup>8</sup> Ya se han señalado las opiniones al respecto publicadas en la *Revista Española* (10-XI-1835: 1; 17-XII-1835: 1). Puede insertarse un testimonio anterior:

Es indudable que el gusto general en punto a literatura dramática ha variado notablemente de algunos años a esta parte. Las producciones de nuestro teatro antiguo han ido perdiendo su prestigio hasta el extremo de ejecutarse ya en estos últimos años para tan reducido número de espectadores, que podian contarse de una ojeada, y esto a pesar de ser presentadas por los mismos actores que en ellas han adquirido justa celebridad. (...) La comedia clásica, introducida a fines del siglo pasado, es poco mas feliz. Raro es el dia en que se logra reunir mas de cien personas en la representacion de una obra maestra de Moratín. (...) El drama llamado sentimental por unos, llorón por otros, como *Misanthropia* y *arrepentimiento*, que tan afortunado fue a principios de este siglo, hace ahora bostezar o reir, la llamada comedia de espectáculo por el estilo del *Reno de Montarjis* ya no se tolera sino en las tardes de los dias festivos. El jénero de dramas que ha reemplazado a este último en los teatros subalternos de Paris (...) tambien ha caducado entre nosotros, aunque parecia anunciarse mayor aceptacion y una larga vida la gran boga que tuvo *La vida de un jugador*. (...) La empresa, tanto por interes propio, como por los deberes que se ha impuesto respecto del público que la favorece (...) ha observado con mucha atencion el efecto producido por Don Álvaro y otros pocos dramas orijinales, escritos en el gusto de la citada moderna escuela...

(en *La Abeja*, 16-VII-1835: 1).



observar el hecho que acabamos de referir, y habrá sacado sin duda la misma consecuencia que nosotros, á saber: que hay un número bastante crecido de hombres que se llaman *aficionados*, polilla de las artes en general, que creen que basta escudarse con aquel título para tener derecho de decidir con tono magistral y perentorio en materias y estudios que ni siquiera han saludado (...) siendo cosa notoria que un muchacho que grita mete mas bulla que un regimiento que está en silencio, sucede que estos señores alborotan y deciden, arrogándose el derecho de servir de intérpretes á un público realmente sensato y pacífico, que con mas frecuencia debiera reprobador sus demostraciones  
(1835: 154).

No podía ser de otra manera en una España caracterizada, en aquellos años, por una variada gama de posiciones políticas e ideológicas (Jover Zamora, 1991), carlistas, liberales, moderados, progresistas, etc, que se movían entre opiniones comunes y divergencias, lo que conformaba una peculiar manera de actuación en la vida cotidiana.

Por lo que respecta al público femenino, sus opiniones pretendían guiarse desde las revistas a él dedicado. Simón Palmer señala como la primera finalidad de estas revistas la de «instruir deleitando» y ejemplifica con *El Correo de las Damas*, *El Ángel del Hogar* y *La Mariposa* (1993: 10). *La Luna* (1948) salía los lunes y jueves al anochecer para que el número pudiera «ser llevado a los teatros y entretener con él los entreactos enterándose del juicio crítico de las piezas» (1993: 7). Sería interesante un análisis más pormenorizado de los gustos femeninos en la época, del alcance y del entendimiento de los dramas que se les ofrecían en el teatro. Diseminadas en las publicaciones periódicas se encuentran anécdotas y artículos que pueden orientar en este sentido, pese al mayor o menor grado de ironía y desfiguramiento de la realidad con que puedan estar escritos. Transcribo aquí sólo uno de ellos, pero bastante significativo, como se verá:

Yo paso las tres primeras horas de la noche en compañía de una mamá, con una niña joven y dos pequeñuelas, constituyendo esto lo que yo llamo mi tertulia, y mi ocupacion en ese tiempo, porque no ignoren Vds. nada, es la de dormir la mayor parte al dulce arrullo de la amabilísima conversacion de mis compañeras. (...) Las ocho y media serian una noche y estaba yo esperando (...) poderme ir á colocar, como de costumbre, en mi abonada cuna, cuando me dice la criada: —No están las señoras (...) se han ido al teatro (...). Volví al dia siguiente (...). Todo el dia habian estado madre é hija recordando de Pe á Pa el drama de la noche anterior, para pagarme (segun ellas) con su relato, (...) —Lo que yo siento es que no haya Vd. visto la funcion. (...) Es cosa muy buena. Voy á ver si puedo referir á Vd. el argumento; hay mucho enredo, pero no importa, el único defecto que tiene, es que le falta un acto. (...) Ha de saber Vd. lo primero, que la escena pasa en .... te acuerdas tú? dijo la madre á la hija. —Sí señora.... no me he de acordar? en el Príncipe, pues si en la Cruz no hubo funcion. — Calla, torpe, si digo el lugar ideal, esto es la situacion del drama?

—Ah! ya me acuerdo!..... en Berlin. —Sí, en la capital de Londres, esto es. Pues señor, primeramente sale don Juan; y dice allí unos versos muy buenos, y se encuentra con el amo de la casa que al verle entrar por el balcon da voces y don Juan le tapa la boca. —Pero mamá, si antes de eso muere don Juan á manos del

coronel amante de Eugenia. —Qué disparate, muchacha, si eso es despues. —No señora, que muere antes de entrar por el balcon. —Vaya, cállate, y déjame seguir que eres muy atropellada....Estábamos!.... ya no me me acuerdo!..... Ah! si cuando entra don Juan.... pero antes.... si, antes hay una escena del padre de la chica con el ama de gobierno, sobre el gasto del mes, en que al dice una relacion muy interesante en verso heróico..... Caramba! lo tengo á la punta de la lengua.... El caso es que todo el dia lo he estado repitiendol..... ya me acuerdo! Sí, sí, así; una cosa así es:

Esas cuentas  
tan espantosas,  
me pone Vd. del carbon?  
Pues no son poco extremadas  
las arrobas de aceite gastadas  
en el quinqué y en el belon!

—Qué tal, qué le parece á Vd? es de las mejores escenas del drama; (...) Ves, dijo la madre bastante incomodada, lo ves, ya no le hará ilusion ninguna el argumento; como sabe que don Juan se muere! (...) —No importa, interrumpió la hija, yo le referiré á Vd. del mejor modo posible el argumento (...) Primeramente, (...) salen Julian y la Matilde haciendo de Conde y de Eugenia; despues Guzman y Luna, que se habian ocultado al verlos venir salen precipitadamente. El padre coge á su hija del brazo, el conde se opone, Luna desafía á Romea, acude á los gritos el aya de Eugenia, alza el marqués el baston para sacudirla, don Ramiro la defiende, el baron se une á don Diego, doña Juana se irrita, la pobre muchacha se asusta y le dá un ataque de nervios, entonces.... vamos, no sé lo que hubiera hecho!.... pues no se pone a reir Guzman viendo á su hija con el accidente? (...) el caso es que el primer acto deja una impresion bastante desagradable. —Bastante; y sobre todo bien confusa. Yo no sé como ha podido Vd. manejar tanto personaje á la vez. —Si no son mas que cinco! (...) Vamos al segundo, pero no olvide Vd. nada de lo que he referido, sobre todo los gritos de la vieja que es el objeto principal del drama. La primera escena, al levantarse el telon, la forma don Juan entrando por el balcon, la pieza está á oscuras, él viene embozado, y tropieza con el tocador de la muchacha; esto da origen á una situacion muy dramática (...) con el ruido que se arma á la caida del espejo y de los frascos sale Guzman con una luz, y empieza á chillar; Sobrado le tapa la boca, acude desaforado Luna, se ponen en guardia los dos y el baron le pega una estocada al duque; sale la Matilde, se asusta al ver en su casa un muerto, el asesino se huye por el balcon, Guzman se tira detras para impedirlo, y luego dice...Ah! luego Eugenia conoce que don Juan es hermano suyo por un grano que tiene en la oreja izquierda; huyen todos desavoridos y ella dice al caer el telon, vera Vd. como dice poco mas ó menos, porque yo lo hago únicamente para que Vd. sepa de qué clase eran los recursos dramáticos.

¿Será posible que pierda  
á mi cariñoso hermano,  
despues de haber visto el grano  
que tiene en la oreja izquierda?

El público no pudo resistir la impresion tan agradable que le dejaban estos versos y pidió con mucho entusiasmo la salida del autor

(Antonio Flores, 16-III-1844).

Posibles exageraciones aparte, el extracto del artículo demuestra claramente

un funcionamiento de la percepción y de la memoria de estas mujeres de un modo bastante coherente respecto a los prototipos femeninos de muchacha soltera y mujer madura en la época. Las imágenes de tales prototipos se proyectan, con la semejanza del recorte de una sombra, sobre su manera de reproducir lo previamente visto y oído en el teatro. Precisamente los versos que mejor recuerdan tienen que ver con las preocupaciones e imaginaciones más comunes de su vida corriente: como ama de casa, la madre sobre todo hace hincapié en una escena secundaria sobre el coste y el gasto de manutención, la hija contempla todo el drama tras el prisma de una relación amorosa que acaba viéndose de imposible cumplimiento. También se aprecia la dificultad de la hija para distinguir entre los representantes reales y lo representado, de manera que los intérpretes son al mismo tiempo los personajes que encarnan. Su relación de los hechos, por otra parte, se centra en el movimiento escenográfico y lúdico. Los detalles de lapsus culturales demuestran, por fin, las serias limitaciones de las espectadoras para acceder a la totalidad de la obra.

Ya en esta época se levantaron opiniones encontradas respecto a la formación y consideración de las mujeres. Por un lado, estaban los que seguían entendiendo como su función primordial la de esposas y madres, para cuyo buen cumplimiento creían oportuno mantenerlas siempre en «la ignorancia de su inteligencia y bondad de su corazón». En este sentir se mantenían no sólo personas de mentalidad conservadora, sino algunos románticos como el propio Larra. Las proclamas románticas de libertad, individualismo, liberalismo y autonomía en el pensar no tenía nada que ver con ellas. Por otro lado, algunas voces se alzaban a favor del desarrollo intelectual femenino, con independencia de los credos políticos y artísticos a que pertenecieran<sup>9</sup>.

Por último, debe advertirse la ironía impresa en los versos repetidos por la joven del artículo: el imposible romántico se hace recaer sobre un detalle vulgar, a su vez expresado de modo ridículo, e invita a disentir al lector por la «inadecuación afectiva y conceptual», en términos de Bousoño (1985, II: 100-105). La suposición de la muchacha de que al público le agradó este desenlace parece proyección del efecto causado en sí misma, efecto que se puede entender como generalizado entre otras personas de su misma condición. La pregunta que cabe entonces es la de si la emoción surgía de la aprehensión del mensaje romántico aunque fuera a través de una forma inapropiada o si este público no iba más allá de la trama concreta y la comprensión literal de lo que ocurría en escena.

---

<sup>9</sup> Léase, por ejemplo, el siguiente artículo firmado por «T.», escrito a raíz de una reunión en el Liceo madrileño, donde diferencia radicalmente entre las reuniones de las sociedades literarias y las reuniones «de sociedad»:

Las personas del bello sexo, que asistan á estas reuniones (las de las corporaciones literarias) deben estar bien persuadidas de ello; y ya que en la sociedad se ven continuamente rodeadas de entes ridículos que adulan sus caprichos y eternizan u ignorancia, poniendo entre ellas y la razon una insuperable barrera, desechen en las reuniones artísticas unos obsequios y un galanteo fuera de lugar, y que si son siempre perniciosos suelen ser en algunas ocasiones verdaderos insultos, porque tienden á rebajar la racionalidad y á confirmar la absurda idea de que la ignorancia debe ser el patrimonio de la muger

(en *El Panorama*, 1838: 336).

## 2. EL ESPACIO ESCÉNICO: SU CONFIGURACIÓN Y LA BÚSQUEDA DE EFECTOS EN EL ESPECTADOR

### 2.1.— INTRODUCCIÓN. EL ESPACIO ESCÉNICO Y SU FUNCIONALIDAD EN EL DRAMA ROMÁNTICO ESPAÑOL

#### 2.1.1.— *Definición*

Denomino aquí espacio escénico, con Pavis (1980: 181-182), al marco, independiente del correspondiente al público, donde tiene lugar la representación. Como agudamente señala Elam Keir, Kowzan no incluye el factor arquitectónico en su esquema de códigos teatrales (1980: 50), quizás en razón de su invariabilidad y de imponerse como obligatorio. Lotman, por su parte, ofrece una perspectiva del hecho que comparte el punto de vista que aquí se adopta. Aunque refiere su argumentación, de un lado, a la especificación de cuál es el verdadero escenario y, de otro, a uno de los elementos del «marco», el telón, pienso que su cita puede resultar orientativa:

...en el teatro del siglo XVIII los bancos de los espectadores particularmente privilegiados se ponían en el escenario de tal modo que los espectadores de la sala veían simultáneamente a aquéllos y a los actores. Pero en el espacio artístico de la obra, situado en el interior del marco que lo delimita, entraban solamente los actores.(...) Un telón pintado especialmente para una obra dada forma parte del texto; un telón que no cambia, no. (...) Pero bastará con que nos imaginemos todas las representaciones del teatro como un texto único (ello es posible al existir un enfoque artístico común) y cada pieza como un elemento de esta unidad, para que el telón se halle dentro del espacio artístico. Se convertirá en elemento del texto, y nosotros podremos hablar de su función composicional

(1982: 261-262).

La concepción —operante hasta fechas recientes e incluso contemporáneas al romanticismo— de la máxima *ut pictura spectaculum*, parecía homologar el escenario al marco y al lienzo de un cuadro, es decir, tendía a relegarlo a una función de *parergon*. Probablemente para muchos espectadores seguía siendo ésta su función específica e incluso para muchos críticos de la época, a quienes su propia inmersión en el momento cultural y teatral les impedía columbrar una significación luego captada gracias a la revolución y ruptura de la «caja cerrada» del escenario.

Sin embargo, en términos semiológicos, la existencia de tal marco fijo de referencia adquiriría una dimensión semántica en su relación con los otros elementos dramáticos y teatrales empleados por los autores, al tiempo que se desvelaba una particular dimensión pragmática en su relación con unos autores que debían contar necesariamente con él y comportarse de una determinada manera a la hora de crear; y también en su relación con unos espectadores a quienes se les provocaban diversas emociones mediante una estudiada organización del mismo.

Se hablaba en otro capítulo de la relevancia del telón en el teatro del siglo

XIX. Los instantes que se suceden entre su levantamiento inicial y el comienzo del diálogo o acción pueden resultar decisivos en la apreciación del drama entero, como primera impresión de la obra en el ánimo del que asiste a ella. En esos instantes de silencio son la organización del escenario y su escenografía las que funcionan como parte del *proemium* del drama.

Ciertamente, muchas otras obras de otros movimientos y géneros contaban con el mismo tipo de escenario, ya que éste era fijo, pero en ellas quizás no salía de su mera condición de marco. Lo peculiar del drama romántico es que hizo a este marco compartir con otros recursos teatrales el estatuto de componente artístico mediante su tensión con los demás.

### 2.1.2.— *Los escenarios españoles. Dimensiones y características*

Se ha aludido en repetidas ocasiones a las escasas dimensiones de los escenarios españoles (Arias de Cosío, 1992: 94) en estas fechas del siglo XIX. No obstante, con frecuencia al hablar de ellos la referencia está en los de Madrid. En realidad, aquellas dimensiones variaban ostensiblemente de unos a otros y no precisamente la capital española, por su prurito de tal, contaba con las instalaciones mejores<sup>1</sup>.

En Madrid, la proliferación de escenarios en teatros particulares, nota distintiva de los años cuarenta (Fernández Muñoz, 1988) hace pensar que, si bien los autores podían permitirse crear auténticos espectáculos cuando sabían que su obra podría llegar a un teatro como el del Príncipe, por ejemplo, en muchos casos la carencia de medios les condicionaría lo bastante como para pensar en espacios más recogidos como marcos de sus dramas<sup>2</sup>. Bien podría ser ésta una de las razones de la mayor modestia o «eclecticismo» —por usar el término de Peers— en los dramas de fechas más avanzadas de la centuria, en relación con los del «furor romántico»<sup>3</sup>.

En relación con este tema, pondré sólo un ejemplo, anticipando explicaciones posteriores de este capítulo. Llama la atención, en García Gutiérrez, la diferente forma de concebir el espacio escénico en momentos distintos de su carrera dramática. En *El trovador*, el autor novel había ideado la pieza sin pensar en un escenario concreto, aunque tal vez con el esquema mental formado a partir de su asistencia a algún espectáculo en el Príncipe o en el teatro de la Cruz. En este caso, como dice Carmen Iranzo respecto de otros dramas de García Gutiérrez:

No exige lujos ni tramoyas complicadas, solamente lo necesario para que el decorado ayude al diálogo, dejando lo demás a cargo del director de escena  
(1992: 18).

---

<sup>1</sup> Y esto, pese a que ya en 1802, cuando Villanueva se encarga de reconstruir el teatro del Príncipe, efectúa una ampliación del escenario. Pero basta una ojeada comparativa a las descripciones efectuadas por los diversos investigadores de espacios teatrales en cada provincia española —ejercicio que el lector de esta tesis podrá realizar a través de su lectura— para darse cuenta de que, en lo que se refiere a las condiciones de los edificios teatrales, no era la capital la mejor dotada.

<sup>2</sup> Por ejemplo, se sabe que Gil y Zárate escribió su *Rosmunda* para el teatro del Liceo (en *El Entreacto*, 16-VI-1839: 92): a lo largo de esta investigación podrá comprobarse que sus necesidades escenográficas y escénicas podían ser cubiertas por cualquier teatro. Lllaman también la atención en este sentido algunos dramas estrenados primero en alguna provincia, como *Pedro el cruel* o *Los cortesanos de Juan II*.

<sup>3</sup> En distintos momentos de esta investigación se alude a otras posibles: tanto un creciente gusto hacia lo «moderado» —de acuerdo, por otra parte, con la tendencia ideológica que reinó durante algunos años a partir de 1843—, o la «habitación» a unos juegos escenográficos que por su reiteración habían dejado de producir los efectos deseados.

*El trovador* parece susceptible de amoldarse a cualquier espacio, de amplias o de reducidas dimensiones<sup>4</sup>. En cambio, el realismo que se ostenta en *Juan Lorenzo* conlleva una auténtica minucia en el dibujo del escenario y también una suposición del mismo con un área considerable. No en cualquier teatro casero cabe la sala baja de la casa de Juan Lorenzo<sup>5</sup>.

Los autores, necesariamente, habían de tener en cuenta la capacidad escénica de los lugares de que se disponía, e incluso a la hora de crear, resulta probable que estuviera presente en ellos el marco conocido y donde previsiblemente se subiría su obra<sup>6</sup>. Por otra parte, la colaboración del autor en los montajes y ensayos se convirtió en una costumbre general, al menos en Madrid. Un drama romántico requiere, por su propia estructura y elementos, un escenario mayor que aquel neoclásico limitado a un lugar único, a una sala, un jardín o una plaza. En consecuencia tal vez el tipo de representación exigida por el movimiento romántico contribuyera a promover una tendencia a ampliar los escenarios cuando se efectuaba una reforma en un teatro concreto, hecho frecuente en el siglo que nos ocupa.

---

<sup>4</sup> La refundición del año 1851, analizada por L.A. Blecha (1972: 123-131) y en la que se reduce el número de escenarios, remarca aún más este aspecto.

<sup>5</sup> Esto no significa abogar por una evolución del autor en este punto; antes bien, consciente o inconscientemente, García Gutiérrez hace depender la organización escénica del tipo de género en que escribe. Obras como *El premio del vencedor*, auténtico drama áureo —los detalles añadidos propios del teatro del XIX no aportan más que una nota de modernidad— evidencia un trabajo escénico totalmente conforme con los modos habituales en el siglo XVII: sólo dos decorados sirven para los tres actos, los personajes entran y salen, se encuentran en los únicos espacios dispuestos por el autor, aun cuando uno de ellos represente un salón «gótico adornado con toda la rusticidad de la época» (1842: 3).

De la misma manera se comporta en *Empeños de una venganza*, fundamentalmente en la «sala del piso bajo en la casa de don Diego» (1844: 3), donde sitúa el primer acto y donde todos los personajes se encuentran como si se hubieran citado, entran y salen según conviene a la trama, cosa mucho menos frecuente en el drama romántico que en el «antiguo». No obstante, aquí se observan más detalles decorativos de estética romántica: sillones, tocador, tapices y demás muebles al estilo de la época, y la puerta del fondo da a un jardín; por su parte, el acto III también tiene lugar en un jardín, una noche oscura que se aclara a partir de la cuarta escena por la iluminación lunar (1844: 30).

Cabe hablar, en fin, de una estereotipación en estos decorados, estereotipación dependiente de la adscripción del drama al romanticismo o no: García Gutiérrez sitúa muchos actos en un salón de palacio, «con cuatro puertas laterales. En el fondo, un balcón. Es de noche» decoración que se especifica para *Las bodas de doña Urraca* (1843: 40), pero que se encontrará repetidamente en otras obras; o bien en un salón con «galería al fondo y puertas laterales» (*El premio del vencedor*, 1842: 41). Parece que una vez asimilados, por estudio o por intuición, los rudimentos escénicos y las posibilidades de las puestas en escena, el autor adecúa sus concepciones a ellos, sin más.

<sup>6</sup> El que Rivas no pareciera haberlo tenido en cuenta al escribir *El desengaño en un sueño* le impidió ver su representación en los años del romanticismo.

Los teatros de nueva construcción parecen confirmar este aserto. Por ejemplo, el escenario del teatro principal de Santiago de Compostela, cuyos planos y realización datan de 1841, muestra una apreciable amplitud respecto a la totalidad del teatro: aparte de sus aceptables anchura y longitud, también se alza en toda la altura del edificio (Baltar Tojo, 1993: 213). De la misma manera, el Teatro Rosalía de Castro, en La Coruña, proyectado y construido entre 1838 y 1841, contaba con un escenario de más de diecisiete metros de ancho (Soraluce, 1984: 132-135)<sup>7</sup>, mientras que otros, como el escenario del teatro de Mallorca, luego llamado Príncipe de Asturias, se ensancharon «con las modificaciones que el uso había aconsejado» (Sabater, 1982: 69)<sup>8</sup>.

Sin embargo, los estudios realizados sobre la historia de los espacios teatrales del siglo XIX y sus sucesivas reformas demuestran, por una parte, la preocupación constante por agrandar la sala y mejorar las condiciones de las butacas y lugares asignados a los asistentes pero también evidencian la secundaria importancia concedida al acondicionamiento de los escenarios<sup>9</sup>. *A priori*, cabe pensar, como consecuencia, que la mayor distancia entre muchos concurrentes y el palco escénico podía suponer también un distanciamiento perceptivo —lo que repercutiría negativamente en la concentración—; por otra parte, la ampliación de la sala y las dependencias para los entreactos implicaba otorgar —o bien, admitir— una mayor relevancia al acto social que al acto de la

---

<sup>7</sup> Compárense estas dimensiones, por ejemplo, con las de la Casa de Comedias de Mallorca, teatro construido en los primeros años del siglo XIX y cuyo escenario medía quince metros de largo por once de ancho y diez de alto y tenía una embocadura de siete metros (Sabater, 1982: 33). El teatro de Valencia, realizado en 1840, tenía una embocadura de doce metros y medio, un alto de la misma de diez y medio y un escenario de veinticinco metros de ancho (Sirera, 1986: 40). Otro término comparativo quizás más ajustado: cuando en 1905 se construyó en Cádiz el teatro Falla, se aseguraba que su escenario era el más grande de España, un escenario de veinticinco metros de largo y dieciocho de ancho (Moreno Criado, 1975: 37).

<sup>8</sup> No quisiera llamar a engaño: en la época romántica Mallorca contaba con la Casa de las Comedias, un edificio que, pese a las reformas de 1824, 1840 y 1842 presentaba un aspecto deplorable (1982: 42-43). Tras su demolición en 1854 se encargaron a Sureda Villalonga los planos de un nuevo teatro, que sufrió un terrible incendio en 1858. Fue entonces cuando se volvió a levantar un teatro que «vino a ser, salvo en algunas variantes, idéntico al anterior» (1982: 69).

<sup>9</sup> Por ejemplo, en los primeros meses de 1841 se arregló lo suficiente el teatro de la Cruz, de Madrid, «de suerte que de un teatro indignamente feo, el teatro de la Cruz se ha convertido en un lindo teatro» (en *Correo Nacional*, 12-V-1841: 1). Las reformas habían consistido en la elevación de un anfiteatro desde la mitad del patio hasta la cazuela, que también podía ser ocupado por el público femenino:

...la antigua galería baja ha sido relegada al segundo piso de los palcos, y en su lugar se han sustituido palcos plateas ó de orquesta; la embocadura del foro ha sido ensanchada y al escudo de las armas reales ha sucedido un elegante reloj; las lunetas han quedado mas comodas, la pintura es de blanco con adornos de oro lujosos y de buen gusto, y vestido con papel; de diferentes colores el interior de las localidades

(en *Correo Nacional*, 12-V-1841: 1).



representación<sup>10</sup>.

Entre los casos en que sí se realizó un aumento del escenario podrían mencionarse, en primer lugar, el teatro Príncipe de Madrid (Navarro de Zuñiga, 1983: 22) y posteriormente el de la Cruz<sup>11</sup>. También el teatro Gayarre o Principal, de Pamplona, inaugurado el 4 de julio de 1841 tras rehacerse en 1839 sobre dos proyectos distintos de 1830 y 1833, justamente en los años de mayor controversia respecto al clasicismo y romanticismo<sup>12</sup>: en este caso, el primer proyecto, clasicista, de José de Naguría dejó paso al de Ugartemedia —excepto en lo que se refería a la fachada principal— de tres años después, concebido según un nuevo planteamiento más acorde con las nuevas exigencias<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Del teatro de la Cruz se dijo también, precisamente en el artículo citado en la nota anterior:

Es además un teatro eminentemente constitucional, porque todo es publicidad en él. Ofrece el carácter de una sociedad, donde cada uno va á encontrar á sus conocidos; de una sociedad aristocrática, donde parecerá mal estarse embozado en la capa, aun en las noches lluviosas y frías del invierno

(12-V-1841).

<sup>11</sup> La ampliación del escenario en el teatro de la Cruz fue algo anunciado en la prensa. La obras se debieron de llevar a cabo durante el verano de 1841, pues puede leerse en *El Pensamiento*:

La compañía de la Cruz se traslada al teatro del Circo, ínterin se llevan á cabo las obras que hay proyectadas. Dicen que se piensa agrandar el escenario y realizar algunas nuevas mejoras

(1841: 72)

y en el *Correo Nacional*:

La empresa entre otros grandes proyectos, de que á su tiempo daremos razon, trata de internar en el teatro una casa de la espalda, cuyo terreno se repartirá proporcionalmente entre el patio y el escenario

(12-V-1841: 1).

<sup>12</sup> En el proyecto de 1839 sólo se hicieron algunas modificaciones, como dar mayor altura y anchura al escenario (Larumbe Martín, 1984: 176-179).

<sup>13</sup> Un ejemplo más: C.A. Archaga, en su estudio del teatro en Burgos, consigna el error de que el Ayuntamiento hubiera rechazado, ya a fines del siglo XVIII, un proyecto que preveía futuras necesidades, y que se hubiera conformado con el de un maestro de obras de formación *tradicional*, que obligó a numerosos cambios año tras año y que, a la larga, en la época de los cuarenta, obligó a planear la construcción de un nuevo edificio (1982: 24-28). En la parte que toca al escenario, hubo de ampliarse en el siglo XIX, tomando parte del espacio reservado a los músicos y, aun así, «carecía de espacio para las complicadas decoraciones de los nuevos dramas románticos que empezaban a triunfar» (1982: 27-28).

Otros escenarios edificadas en los años de mayor apogeo del romanticismo son el teatro Principal de Alicante —inaugurado 1843 (Jaua, 1984: 96-97) o 1846, según José Navarro, (1992: 181)—; el Tívoli de Barcelona, en 1848 (Jaua, 1984: 108), el Rosalía de Castro de La Coruña (Soraluce, 1984: 132-135), el Principal de Valencia, en 1831 (Sirera, 1986: 17); el teatro Bretón de los Herreros, en Haro, La Rioja, en 1841 (López Peláez, 1992: 69 y ss.); el teatro Latorre en Toro, en 1845, (Burillo, 1992: 141 y ss.); el teatro Principal de Santiago de Compostela, en 1841 (Baltar Tojo, 1992: 213); el teatro Principal de Zamora, reedificado en 1820 (Velles Montoya, 1992: 221 y ss), y no se crea que olvido

En cuanto a la forma del escenario, alcanzado el triunfo del «teatro a la italiana»<sup>14</sup>, da la impresión de ser indiscutido arquitectónicamente<sup>15</sup> entre los autores, quienes tampoco parecen quejarse mucho de sus limitaciones<sup>16</sup>, lo que no quiere decir que ellos y sus obras se dejen limitar sumisamente por él: a la estrechez del marco escénico se opondrán unas concepciones escenográficas que actuarán intentando crear la ilusión de encontrarse ante mayores dimensiones y más variados planos arquitectónicos<sup>17</sup>. Acertaban con respecto a la sensibilidad

---

el Liceo de Barcelona (Capmany, 1943; Alíer, 1986).

<sup>14</sup> Unos antes y otros después, unos a mediados o finales del siglo XVIII, otros ya en el XIX, los nuevos teatros adquieren la forma «italiana», como el Principal de Valencia (1986: 27) —para cuya construcción se crea en 1774 una Junta Directiva—. Los corrales de comedias también adoptan la «escena a la italiana» en sus reformas, como el de Alcalá de Henares que, como se ha dicho antes, «...comenzó la obra el 18 de julio 1831 (...) La pretensión era recuperar un espacio-continente desposeyéndolo de las galerías y los aposentos para alojar en él un nuevo contenido: una sala a la italiana» (1989: 65).

<sup>15</sup> Frente a lo que parece haber sucedido en otros países, donde las discusiones formuladas sobre el imperialismo de la escena a la italiana son variadas y numerosas: ideológicas, como las de Rousseau, Diderot, Lessing; sociales e históricas como las de la Revolución Francesa y dramáticas, como las de Büchner, Kleist, Lenz (Cfr. Duvignaud, 1980: 319).

<sup>16</sup> Entre las numerosas críticas sobre las condiciones teatrales y la dramaturgia publicadas en la época, en ninguna de ellas he hallado mención alguna a la necesidad de procurar una forma distinta a tal espacio. Las quejas que se suceden se refieren al tamaño de escenarios y salas, no al diseño arquitectónico del palco escénico. Entre otros ejemplos mucho más anotados, García de Quevedo en *El Fomento*, periódico de Burgos (5-I-1891 —mi fuente es Archaga, que lo cita en su tesis doctoral, 1982: 28—), dice respecto al teatro de la calle de la Puebla en aquella localidad: «Era una sala pequeña, mal que digo mal, pésimamente decorada, alumbrada por una araña que goteaba aceite sobre los espectadores, **con un escenario viejo y reducido...**». Como se ve, no generaliza sobre los escenarios de los teatros en general, sólo habla de éste, que podía ser especialmente pequeño. Además, no discute su forma. Por otra parte, su fecha es muy posterior a la época (las impresiones y los recuerdos se modifican y se aprecian en relación con las experiencias siguientes) y no puede colegirse que en el momento de conocer el lugar, no al recordarlo, pensara lo mismo.

<sup>17</sup> El estudio diacrónico de Duvignaud con respecto al espacio escénico le conduce a entender las «inconclusas» experiencias de los románticos —aunque no se refiera a los españoles— como un esfuerzo por romper el marco escénico a la italiana convertido en obligatorio, por formular una nueva imagen del hombre mediante una forma distinta de representar el **lugar de la acción** (1980: 59). Entiende tal espacio escénico como una constricción, donde «se encierra al hombre con el hombre en una jaula oprimida» (1980: 292-295), como un reflejo de la sociedad normativa y dictatorial dominante: «...la escena a la italiana ejerce su propia función social, símbolo del equilibrio momentáneo de las sociedades monárquicas» (1980: 263). Si se entiende el espacio escénico como un componente más de los dramas románticos, el que no se resquebraje en su configuración podría interpretarse de un modo paralelo a la tesis que plantea Pedro J. de la Peña (1992): el auténtico anhelo del héroe romántico es llegar a la cúspide en la sociedad a la que pertenece, mediante el aporte

visual humana: la magnitud y la variedad —tanto como la movilidad— de los objetos representa una variable importante en la «vigilancia» perceptiva.

Por otra parte, en el drama romántico español adquiere total validez la tesis de Duvignaud sobre el tipo de drama que fuerza un escenario a la italiana:

En esta prisión comprimida, las relaciones entre los personajes se hacen dominantes e imperativas, porque la crisis contenida en los límites de la extensión oprimida debe resolverse ante la mirada de los espectadores, sin que sea posible ninguna remisión, ningún compromiso válido. (...) Se podría decir que la extensión escénica, esa convención estética inseparable de la dramaturgia, está tejida por la propia trama de las relaciones humanas que se despliegan en ella, que el ser contenido en esos límites, no puede escapar de sus comparsas y que la solución de la crisis no puede resultar más que de ese enfrentamiento, sin intervención extraña (...) Ese teatro encierra al hombre con el hombre en una jaula oprimida; también se presenta como una conversación sobre las relaciones interpersonales, casi a la manera de un juego que consiste en poner en escena unas después de otras todas las combinaciones que pueden afectar a los personajes de la historia que se relata (1980: 295).

Con él se entiende que no hubiera de ser discutido un marco que contribuía a subrayar el mensaje romántico. Por ejemplo, con respecto a *Don Álvaro*, Cardwell subraya la concepción de la vida como una prisión, un abismo, un cadalso o un hacha de fuego, impresa en el monólogo que el protagonista declama en la jornada III (1973: 559-579) y se apoya en la idea aducida por Donald S. Shaw de que esta imagen del abismo y de la prisión aparece constantemente en la literatura romántica española, así como en el resto de Europa, para significar una humanidad atrapada en una existencia presidida por una divinidad de injusta cólera, imagen que no puede ser ignorada al examinar la perspectiva del poeta que la utiliza. Puede decirse que tanto Donald L. Shaw (1986) como Cardwell, Alborg (1981: 498) y Casaldueiro (1967) están de acuerdo con esta interpretación que aquí se intenta demostrar como extensible al drama romántico español. Frente a otras visiones del encerramiento y de la prisión en algunos románticos, el drama español de este género corre paralelo a la concepción de Victor Hugo, en cuyas obras los espacios cerrados se asimilan a cárceles y aparecen siempre cargados de connotaciones opresoras, negativas (Brombert, 1978: 95-119<sup>18</sup>).

---

de valores distintos a los jerarquizados en el sistema, es decir, mediante un cambio en el mismo. El drama romántico tampoco quiere romper ese marco, sino alcanzar prestigio en él mediante la originalidad de sus concepciones.

<sup>18</sup> En este estudio, sensiblemente influido por las tesis de Durand y Bachelard, Brombert ofrece una interpretación de la narrativa de Hugo desde lo que denomina su «retórica del espacio» (1978: 99). En efecto, analiza cómo la imagen de la prisión le sirve continuamente de metáfora con las connotaciones más negativas: al aludir a las restrictivas reglas neoclásicas, los estados de alienación, las normas monásticas, los valores (1978: 102 y ss). Frente a esta visión, estudia lo que llama la «claustrofilia» de Stendhal (1978: 62 y ss) y los «privilegiados enclaustramientos» de Nerval (1978: 120 y ss).

### 2.1.3.— *Configuraciones escénicas básicas*

El drama romántico no concibe el escenario como un marco neutro. Lo disfraza y acondiciona según el suceder dramático. Merece la pena observar la división del escenario en distintas partes dentro de los actos y escenas de cada obra<sup>1</sup>, distribución siempre dependiente del tipo de escenario dado, claro. Tal disposición viene ya planteada por el autor en las acotaciones, en su planificación imaginaria de las distancias y la colocación de los ambientes. Convendrá observar su efectiva puesta en escena en el momento del estreno, siempre y cuando se disponga de la documentación.

Esta parte podría tal vez estudiarse desde el sistema que Kowzan denomina «decorado», en el apartado destinado al componente escenográfico o, incluso, en el dedicado a los espacios representados, con los que conforma un todo. Aquí he preferido una delimitación que, en mi sentir, facilita la exposición de las diferentes funcionalidades cuando éstas existen, aunque, generalmente, los puntos de contacto, confluencias y convergencias en los diferentes dramas se ponen en todo momento de relieve. Por ejemplo, en un análisis de todos estos aspectos de *El trovador*, se observa la posibilidad de conclusiones diferentes según se otorgue predominio a un componente sobre otro<sup>2</sup>. Este ejemplo sirve además para

---

<sup>1</sup> Isidre Bravo se ha referido al nuevo tratamiento de la perspectiva que había multiplicado los puntos de fuga, con lo que se producía una dislocación de un centro de referencia único y estable en el espacio escénico, y permitía el uso de la técnica del rompimiento (1986: 88). Romero Tobar señala el acto III del *Hernani* de Victor Hugo como modelo para decorados clave en *Alfredo*, *Carlos II el hechizado* y *Juan Bravo el comunero* (1994: 271). Uno de los objetivos planteados en el presente capítulo es el análisis de la función dramática de este recurso.

<sup>2</sup> Picoche y su grupo de investigadores, tras señalar la mayoría de espacios —representados— cerrados sobre los abiertos, sobre lo que no cabe ningún género de duda, y tras aludir a los «diversos registros sociales que van desfilando, desde el salón de un palacio real a la cabaña de una gitana, pasando por calles, calabozos, conventos y campamentos militares» dedican unas líneas al orden de los cuadros que, en su opinión, «no es, en modo alguno, indiferente, sino que responde a los imperativos de la acción y a los teatrales» (1979: 42). Además, añaden que

En los cuatro primeros cuadros, jornadas I y II, el teatro va ensanchándose progresivamente por el juego de los lienzos pintados y de los telones de fondo. Lo mismo pasa en los cuadros que van del 5 al 7 en la jornada tercera y, en cambio, resulta un esquema inverso en los cuadros 8-9 y 10-12, en los que las tablas se empequeñecen y el escenario se achica de forma gradual

(1979: 43).

—visión que Batlori, en su tesis doctoral, copia como si suya fuera (1991: microficha 2, cap. IV, 8)—. Debe, no obstante, tenerse presente que se trata de efectos escénicos, no referidos a los espacios representados en sí: es cierto que a una sala corta en el palacio de la alfarería siguen las escenas en la cámara de doña Leonor, que se supone algo más grande porque seguramente se levantara un telón de fondo para mostrarla y, a su vez, la cámara de don Nuño fuera mayor que la de Leonor por el mismo motivo. Por otro lado, las escenas en el zaguán con el locutorio al fondo, como contrapartida a su aparente amplitud, representa un convento, símbolo del encerramiento y la estrechez. Tampoco pienso que suponga un

observar la necesidad de un examen que, por una parte, considere estas configuraciones escénicas en cuanto *sintaxis* de una secuencia, es decir, en su dimensión estática; y, por otra parte, tenga en cuenta su relación con las otras configuraciones que se suceden en el proceso dramático, en la *construcción* del mismo.

No considero casual que las que se conocen como las primeras muestras de drama romántico español por la fecha de sus respectivos estrenos supongan también puntas de lanza en lo que a estas cuestiones se refiere. Sin duda alguna en el aprovechamiento de las posibilidades escénicas se cifraba en cierta medida la especificidad de la obra romántica en oposición a la producida por los planteamientos de escuelas anteriores (Arias de Cosío, 1991: 74). Frente al «cuadro» neoclásico el romanticismo tiende a optar por la «sucesión de cuadros». Conforme a una visión del mundo y de la realidad en términos de inestabilidad; conforme a una trama que oscila entre salvar y condenar al héroe, entre volcar la suerte a su favor o serle adversa; conforme a una visión según la cual la realidad y las apariencias son discordantes, los efectos y sorpresas escénicas sirven de manifestaciones ostensivas.

Una distribución del espacio escénico con posibilidades de producir significación analógica, desde su propio código, con respecto a la expuesta por el texto verbal es un planteamiento sólo propio de una época y de una concepción que lucha por una OBRA TOTAL, influida por el éxito de una ópera que, con Wagner, busca la unificación de la palabra, la música y la realidad escénica (Fraga y Matamoro, 1995: 63). Ignoro si realmente autores como Martínez de la Rosa, Larra, Bretón de los Herreros, Rivas o Pacheco dejaron constancia de tal intencionalidad semiológica, pues no he hallado escrito suyo alguno que lo confirme. Pero, en cambio, ninguna duda cabe en cuanto a que la expresión, en cualquiera de sus posibles planos, remite siempre a concepciones, estructuras y esquemas de entendimiento o visión del mundo que palpitan en el propio individuo (Bousño, 1981) y, en caso de tratarse de expresiones novedosas en relación con las del entorno —teatral, en este caso— carecen, por su carácter mismo, de la

---

ensanchamiento —más allá del puro juego de telones— la representación de la celda de doña Leonor en el convento con respecto al interior de una cabaña. En cambio, cabe admitir su visión de una amplitud decreciente de los cuadros en la jornada IV y su repetición en la jornada V, hecho que, aparte de correr parejo al desarrollo dramático, tiene que ver con la teoría, expuesta por estos mismos autores, (1979: 47 y ss) y por Rey Hazas (1984: 49) respecto a que cada jornada de *El trovador* es un drama o microdrama por sí mismo, con su planteamiento, nudo y desenlace. Calderone juzga que el ensanchamiento o achicamiento del escenario a través del juego de bambalinas está pensado cuidadosamente por García Gutiérrez para evitar cambios de decorado demasiado difíciles (1988: 596). Cabría pensar que, en efecto, a esto se deban, al menos en la intención del autor, los sucesivos despliegues y repliegues y no deban entenderse estos cambios como índices de significaciones acordes con el desarrollo dramático. Se tendrá ocasión de analizar en otros capítulos si existe o no tal paralelismo y si puede inferirse de ello alguna conclusión aceptable.

sospecha de mero seguimiento mimético no asimilado<sup>3</sup>.

### 2.1.3.1.— La sucesión de espacios configurados

Está claro que los cambios escénicos suponen para el espectador variaciones de estimulación y, por lo tanto, incentivos para mantener fija la atención o recuperarla tras los intermedios: un escenario idéntico al del acto anterior puede favorecer la distracción o no provocar en el asistente el suficiente interés como para que centre sus sentidos en el escenario.

Tal vez un neoclásico considerara el cambio al que se alude un recurso fácil, una muleta para un verso sin agilidad o para un texto que no llegara al público, pues el tipo de obra neoclásica parece esforzarse por eliminar cualquier factor no textual del ámbito de la atención, hieratizando todas las formas, la métrica del

---

<sup>3</sup> Otra forma de ampliar el escenario consiste en ocupar el del público. Pero desconozco drama romántico alguno en que el autor invada tal espacio, a diferencia de las comedias de magia (Caldera: 1991) y alguna pieza corta. Sirera recuerda haberse producido un caso poco frecuente en el teatro principal de Valencia:

Poques vegades es trencava, doncs, la rutina interpretativa: com a excepcions de tall anecdòtic recordem: en una ocasió llegim a la publicitat que «un actor hablará desde las lunetas», el 31 de desembre de 1847 en la peça curta *Revista còmica de 1847*. Aquesta indicació era necessària perquè l'autoritat prohibia qual sevol mena de comunicació sala-escena i calia de fugir els equívocs. Sols en les «innocentades» era quan la companya es permetia algun extraordinari, com per exemple el travestiment general...

(1986: 80-81).

Cuando se dice de un personaje, como en una acotación de Zorrilla en la primera parte de *El zapatero y el rey*: «(Al acercarse á DON PEDRO, asiendo este su daga con disimulo, le da de puñaladas y va á caer fuera de la escena» (Acto II, esc. IX; 1980: 129), se entendía que salía a caer en el foro o en los bastidores. Sólo una interpretación contemporánea haría caer al actor entre el público si se mirara la necesidad de generar la sorpresa subsiguiente.

Lo más parecido a la ocupación del espacio del espectador se trata, en realidad, de una «apelación» al público, por parte de Arturo, en la obra de José María Díaz *Un poeta y una mujer*. Arturo se refiere a Mariano José de Larra en los siguientes términos:

ARTURO. Una corona dejó  
en sus obras... con orgullo  
su talento... ni un murmullo  
de aplauso, ó madre, se oyó...

ISABEL. ¿Aplauso?

ARTURO. Aplauso, si:  
madre mía, note asombre:  
le pido para su nombre,  
que es nombre de gloria aquí

(Cuadro II, esc. I; 1838: 22).

Palabras con las que acaba la escena, lo que crea una transición adecuada para que el público prorrumpe en los aplausos solicitados.

verso incluida<sup>4</sup>. Intentando un acercamiento a la época, sí puede inferirse que, dadas las circunstancias de las salas teatrales, ya vistas con detenimiento, el alarde romántico se adaptaba a la situación por medio de una rivalidad plausible, en mi opinión, con los numerosos medios distractores de los teatros<sup>5</sup>.

Por otra parte, generalmente esta rivalidad, si admitimos que lo era, no podía tacharse de gratuita siempre, aunque puedan sacarse numerosos ejemplos a favor de este último predicamento. En los dramas seleccionados, la multiplicidad de espacios representados, estrategia fácil o no, sugiere un intento por «crear la ilusión» al espectador de encontrarse ante lugares diversos y, por lo tanto, puede entenderse como un intento por «abrir» la caja cerrada —y pequeña, decíamos, en muchos casos— del escenario, por engrandecer sus posibilidades y salvar sus límites, al menos imaginariamente. El héroe romántico, por lo general, se comporta de igual manera ante el «mundo cerrado» al que se opone, sea su propio destino o la sociedad en que vive. Y, del mismo modo que tal «ilusionismo espacial» carece de realidad y el espectador se encuentra, desde el principio hasta el final frente al mismo «espacio cerrado», el héroe romántico también ve incumplidos en la realidad sus propósitos o ilusiones.

Otros críticos han visto en esta multiplicidad de espacios un índice de la angustia romántica que el autor quiere expresar

...movilizando los personajes de un sitio a otro, como intentando demostrar que jamás dondequiera que están encontrarán paz y reposo, que ningún sitio ni época podrá apaciguar su inquietud y zozobra, que no podrán hallarse tranquilos ni seguros en ninguna parte

(Batlori, 1991: microf. 3, pág. 756).

---

<sup>4</sup> Tampoco esta concepción neoclásica carece de base psicológica: como se expuso en el apartado correspondiente, un cuidado equilibrio entre estímulos familiares y cambio de estimulación es lo más conveniente para mantener alerta al espectador. En muchos casos resulta más sencillo para el perceptor organizar el flujo de información asentándose en un medio que le sea familiar; una misma sala, unos mismos personajes obligan a buscar en sus diálogos o sus versos la motivación para mantener conectados los sentidos; el esfuerzo requerido para comprender y seguir una trama compleja y unos personajes provocadores de intriga puede exigir que otros elementos permanezcan estables o fácilmente identificables para evitar la perplejidad o aun el rechazo del público que se produciría ante una excesiva complicación. Agustín Montiano parecía entenderlo así en su discurso sobre las tragedias españolas: veía como inconveniente de la propuesta por dividir el escenario en los distintos espacios que necesitara la acción el que el público se distrajera recordando la escena pasada desarrollada en un nivel o pensando en la siguiente (Palacios, 1988: 342-343).

<sup>5</sup> No puede olvidarse que la decaída en lo que de esta «espectacularidad» se responsabilizaba al cambio de lugar sobrevino precisamente cuando las condiciones de los teatros, en la mayor parte de las provincias, estaban en lento, pero seguro, proceso de mejora; cuando empezaba a usarse la luz de gas, que permitía realzar el escenario más que la sala y cuando la «habitación» había minado el carácter novedoso de un romanticismo que llevara aparejado el continuo cambio de lugar de la acción.

### 2.1.3.2.— Espacios contiguos o latentes y su acceso a los mismos

Debe observarse la enorme cantidad de «espacios contiguos» o latentes (por seguir el término de Bobes Naves, 1987: 242) que implican, en el propio escenario, una multiplicación de puertas y otros tipos de accesos a los mismos. Lo que en el teatro clásico constituía una ayuda para una acción trepidante (Duvignaud, 1980: 197-198) y en la comedia de magia una fuente de sorpresas continuas (Caro Baroja, 1983; Caldera, 1991), en el drama romántico —aparte del factor sorpresa, que heredó de aquel género— representa o, al menos, sugiere también, la pretensión ya vista de ensanchar un espacio estrecho en exceso. Que estos puntos de acceso sean muchos o pocos sólo puede sostenerse en relación con los especificados en dramas de otra época o de otras escuelas y, por lo tanto, tal número debe tenerse en cuenta en términos relativos. No obstante, un ajuste a lo estrictamente necesario supondría estimar por «lo normal» dos entradas con uso como tales en la acción, sea en la forma de puertas o balcones o ventanas. Mayor abundancia de accesos debe señalarse y puede estudiarse por ver si cabe conceptuarlo como índice o como signo.

En cualquier caso, esta multiplicación de espacios latentes y accesos bien establecidos por el autor en lo que se insinúa como un medio de ampliar la porción de espacio disponible guarda un cierto correlato con un rasgo recurrente en los héroes románticos: la penetración en lugares ajenos y aun prohibidos para ellos, la energía expansiva que parece empujarles a la ocupación de sitios no de su propiedad. Si de Macías, en una justificada apreciación, Fernán Pérez expone a su esposa que

...no hay seguros  
ni cerrojos, ni altos muros,  
que puedan guardaros de él  
(Acto III, escena IX; 1990: 183).

A don Álvaro, Manrique o Marsilla nadie se negaría a incluirlos en este grupo de héroes. Don Juan Tenorio, naturalmente, representa el modelo por excelencia<sup>6</sup>. Sugiere la misma idea el que muchos de estos héroes utilicen como accesos aberturas concebidas para otros usos, como los balcones y las ventanas.

No obstante, al igual que en el caso anterior, tal apariencia de mayor amplitud se reduce a eso: pura apariencia o pura ilusión, que terminará en un brusco golpe con una realidad inamovible, como el espectador al caer el telón.

---

<sup>6</sup> En los últimos años ha dicho Pérez Firmat: «*Don Juan Tenorio* está lleno de paredes que ni cercan, ni excluyen, prisiones que no encierran, puertas que no protegen de una intrusión, barreras que no impiden el acceso» (en Fernández Cifuentes, 1993: 296). Éste es, en mi opinión, un óptimo modo para convencer sobre la personalidad «extraordinaria» o «sobrehumana» de don Juan. El personaje creado por Zorrilla muestra su dominio sobre el espacio y el tiempo, coordenadas de cuyas leyes el ser humano se halla en dependencia humillante.



### 2.1.3.3.— División del espacio escénico en zonas

Otro punto que veo importante se refiere a la organización de espacios diversos dentro de la misma escena. No apunto ya a la indicación de Rivas en la jornada V de su obra más famosa, respecto a la conveniencia de que la escena I, «debe ser decoración corta, para que detrás estén las otras por su orden» —indicación tenida en cuenta en la concepción de dramas de otros autores—, sino a la compartimentación del escenario en espacios distintos con buscados efectos, anudados a la acción. La sorpresa final de una escena que cambia de dirección la trama absolutamente, se presenta con frecuencia «guardada» tras un espacio de la escena clausurado hasta el momento solemne, o situada al fondo o a un lado del escenario, en un espacio que deja de funcionar como mero decorado para convertirse en centro de la acción y conducir a su explicación.

Debe excluirse, desde el principio, este tipo de división cuando su función residía en facilitar el juego de intrigas, como el del acto I en la segunda parte de *El zapatero y el rey*<sup>7</sup>: en estos casos en que la trama se adapta al modelo de las comedias de enredo del siglo de Oro, tal división es sólo un acoplamiento del escenario a un modelo del teatro «antiguo». En *Juan Lorenzo* también existe una compartimentación del espacio escénico en los actos que transcurren en la sala baja de la casa del protagonista. Pero la segmentación, en este caso, tampoco queda claramente conectada a la acción: ése u otro orden espacial no repercuten en la dirección que toman los acontecimientos allí sucedidos. La representación de estos distintos espacios dentro del ámbito del hogar, como se estudiará en el momento correspondiente, retrata simbólicamente, o mejor, por metonimia, las distintas facetas que conforman la vida de los habitantes.

### 2.1.3.4.— Los telones de fondo pintados en relación y contraste con el decorado escénico

Desde que la Psicología de la Gestalt lo señalara<sup>8</sup>, en el estudio de la percepción se tiene muy en cuenta lo que se llama «contraste entre figura y fondo» para referirse a la oposición entre un conjunto y un objeto individualizado

---

<sup>7</sup> Quinta de un solo piso de Juan Pascual, colocada de manera que el espectador vea uno de los aposentos de frente. En este aposento y á la derecha una alcoba cerrada con cortinas: en el fondo una puerta que da al exterior, y á la izquierda una ventana que da al campo. Este figura un valle frondoso á la falda de un montecillo: terreno montañoso. Es de noche

(1980: 210).

<sup>8</sup> Una de las tres primeras tesis permitidas en el laboratorio psicológico de Göttingen basadas en la descripción fenomenológica de la mente fue la del danés E. Rubin, defendida en 1912, sobre los fenómenos de figura y fondo, definidores de la trayectoria de este investigador en la universidad de Copenhague. Rubin, no obstante, no se creyó nunca gestaltista, pero al igual que Katz y Jaensch se supo siempre muy próximo a los teóricos de la gestalt, quienes no dudaron en integrar sus investigaciones como algo propio en sus tesis y escritos (Caparrós, 1985: 150). Deben mencionarse *Gestalt Psychology* (1929) y *Principles of Gestalt Psychology* (1935), ambas de Wertheimer, como la mejor obra general sobre la escuela y como la más completa, respectivamente.

dentro de aquél. La limitación de la figura, su contorno, destaca a ésta sobre aquel fondo como si tuviera relieve. El teatro romántico, en el que abundan paisajes y telones pintados de fondo, el relieve viene dado por el carácter tridimensional del propio escenario y los actores, pero convendrá insistir en el efecto perceptivo con resonancias significativas.

En las configuraciones escénicas del romanticismo, las ventanas abiertas a un supuesto exterior se abrían, generalmente, a un telón pintado que lo simulaba. Perceptivamente el público captaba dos niveles de realidad —mejor, de irrealdad teatral—: los personajes, interpretados por actores de carne y hueso y los objetos del decorado, tridimensionales y más asimilables a la realidad, sobre un fondo de mayor irrealdad, un fondo bidimensional, pese a los juegos de perspectiva utilizados en su dibujo. Por otra parte, el contraste muchas veces consiste, como se verá, en la mayor «amenidad» del fondo —inaccesible en cuanto sólo pintado, como inaccesibles son las esperanzas de los románticos, en cuanto que sólo soñadas— frente a la austera o claustrofóbica apariencia del interior representado por el espacio escénico. La misma relación se cumple entre la ilusión soñada por los personajes románticos y la realidad dramática —y trágica— de los mismos.

Ahora bien: si puede afirmarse que existía de hecho ese doble plano y tal analogía, no puede certificarse que el espectador se diera cuenta del posible significado. Sin duda alguna la atención selectiva de la mayor parte de los asistentes veía en tales apariencias físicas meras imposiciones de las limitaciones escenográficas y las juzgaba como formas de la convencionalidad teatral. Si aquí me atrevo a ofrecer esta interpretación es porque en el arte pictórico las paletas de los románticos también reflejaron este doble plano, cuya frontera era una ventana o un acceso, que descubría el «contraste entre un interior severo y, en cierto modo, carcelario y un exterior que, aunque apenas desvelado, lleva consigo la gran añoranza de espacios abiertos», como puede ejemplificar la «Vista a través de una ventana» de Fiedrich, «Ventana con vista sobre el parque» o «Mujer en la ventana» (Argullol, 1994: 71).

Esta objeción atañe a la relación entre esta «arquitectura escénica» y el aplauso o desagrado del público ante un drama; si realmente el espectador de la época o cualquier espectador «se fija» en efectos semejantes y si, por tanto, resultan decisivos a la hora de valorar un drama.

Ciertamente, ni las obras neoclásicas ni aun las del «teatro antiguo español» suponían antecedentes preparatorios que hubieran «predispuesto» al público para recibir y, sobre todo, interpretar correctamente este tipo de estímulo concreto. Pero en algo se acercaban los juegos de «linterna mágica» a que tan aficionado era el pueblo<sup>9</sup>, los juegos de las comedias de magia y otros géneros denostados por la crítica atildada: pienso que el artista es el que sabe combinar elementos con una intencionalidad, de modo que produzcan un placer estético. Igual que el poeta

---

<sup>9</sup> La mención no es gratuita. De «juegos de linterna mágica» calificó el crítico del *Eco del Comercio* los cambios escénicos del *Don Álvaro* y sus dieciséis decoraciones distintas (24-III-1835: 1).

emplea vocablos de un código común y con ellos crea poesía, los románticos aprovecharon este código elaborado por otros géneros teatrales como lenguaje en la creación dramática.

Además, un lenguaje visual de esta naturaleza se presta mucho menos a convencionalismos que cualquier otro código, aun cuando se enraice, en gran medida, en una cultura y una idiosincrasia. Lo que quiero decir es que, aun cuando conscientemente el público<sup>10</sup> no se diera cuenta de los efectos producidos, eso no significa que no tuvieran lugar; naturalmente, al no efectuarse en un código verbal tampoco resultan de tan sencilla verbalización como otros.

Por otra parte, tal vez pueda objetarse que todos estos paralelismos no tienen por qué responder, o no responden, a una voluntad por parte del autor de convertir en significantes ambos términos de la relación que acabo de establecer como para otorgarles idéntico significado, voluntad que justifique mi asociación de los mismos. En ese caso, cabe apelar a la tradición crítica que, desde los años del romanticismo ha entendido la multiplicidad de escenarios como una prueba más de la estética romántica empeñada en romper moldes, en no seguir regla alguna más que la de la propia inspiración. Cabe apelar también a la afirmación tan repetida en semiología de que el teatro convierte en signo cuanto se pone en la escena (Bobes Naves, 1987: 79)<sup>11</sup>, o la idea de que la relación entre el autor y su obra no puede reducirse a los fines voluntarios y conscientes del autor (Tordera, 1988: 196)<sup>12</sup> pero me limito a arrojar sobre el tapete estos hechos como datos que, en unión con todos los demás, pueden servir para redondear la tesis propuesta por permitir, sin forzarse, tal interpretación.

---

<sup>10</sup> Como le sucedía a la crítica, pues, de hecho, ninguna alusión se efectúa a estos aspectos en las reseñas de los estrenos y, de haberse producido, esta investigación no tendría razón de ser.

<sup>11</sup> Bobes Naves también se apoya en otros autores, como Bogatyrev, para afirmar esto. No obstante, aporta una serie de matices que lo explican y delimitan, pues si bien dice que resulta difícil pensar en objetos o acciones que, una vez en escena, no tengan posibilidad de relacionarse con algún contenido de manera convergente con la lectura global de la obra, también termina admitiendo que en toda obra existen signos, formantes y objetos sin relaciones semióticas (Bobes Naves, 1987: 83-95).

<sup>12</sup> En semiología está claro desde hace tiempo que los signos tienen una autonomía significativa que viene dada primordialmente por la modelización social, objetiva, de la mente: al crear (al pensar) lo hacemos con signos sociales, y el resultado de ese proceso es siempre objetivo, autónomo respecto de nosotros. Los temas, la utilización de ciertos símbolos, en fin, las dimensiones sintáctica y semántica cristalizan las intenciones del autor

(Tordera, 1988: 196).

## 2.2.— LAS DISPOSICIONES ESCÉNICAS EN LOS CINCO PRIMEROS DRAMAS ROMÁNTICOS Y LA UTILIZACIÓN DE MEDIOS SIMILARES EN DRAMAS POSTERIORES

El carácter microcomponencial del estudio que en este capítulo se afronta impone la realización de «calas» en las obras, lo que dificulta, en cierto modo, una interpretación globalizadora, si bien permite una confrontación entre las distintas escenas y obras. El rasgo que resalta en las primeras muestras de drama romántico español es su madurez en lo que a la cuestión tratada en este apartado se refiere, lo que sugiere un conocimiento previo de los recursos, provenientes algunos de ellos de otros géneros, que adquirieron en estos dramas románticos un empleo y una significación distinta, artística.

En otros casos, recursos semejantes habían sido visualizados por algunos de los autores en los montajes franceses, ya en la propia capital gala, en donde vivieron algunos de ellos, ya en las adaptaciones que se subían a las tablas en Madrid. No cabe duda de que si estas traducciones se representaban en España y tenían un cierto éxito de público a pesar de su, en muchos casos, insufrible prosa, podría ser en parte por alguno de los efectos escénicos.

**2.2.1.— Funciones diversas en la división del espacio escénico. Espacialización del tiempo o sucesividad de la acción a través de la organización compartimentada como «instrucción»: segmentación en espacios visibles simultáneamente en *Alfredo*, *Masanielo*, *Don Álvaro*, *La conjuración de Venecia*, *El rey monje*. Los planos de realidad y delirio a través de la separación de espacios en último acto de *Elena*. Las obras de *Fernández y González*. *La pobreza escénica de Macías***

Para comenzar con el drama más denostado —sin que falten multitud de motivos para ello— de los cinco, me detendré a señalar cómo la utilización del espacio dentro del marco escénico constituye, en *Alfredo*<sup>1</sup>, una valiosa prueba

---

<sup>1</sup> El articulista de la *Revista Española*, defensor del romanticismo, se negó a catalogar la obra dentro del género por el que abogaba; su admisión hubiera significado un desprestigio para el movimiento romántico:

...siempre que se anuncia un drama romántico tememos ver una derrota que nos haga perder el terreno á tanta costa ganado (...) Con este temor asistimos al *Alfredo*, pero al caer el telon estábamos ya tranquilos y descuidados (...) Aquellas palmadas y aquellos silbidos, no fueron triunfo ni derrota de nuestra doctrina, porque el *Alfredo* (...) que se presentó como honrándose de ser de los nuestros, no es romántico

(26-V-1835: 1).

Parece que la obra quedó incluso como modelo del «género terrible», como elemento comparativo fijo o alusión consabida cuando un espectáculo provocaba ciertos efectos. Por ejemplo, «el pilluelo», para intentar describir el resultado de una función de prestidigitación por parte de un tal don Juan en el teatro de Valencia se sirvió de los siguientes términos:

...los que no se complacian y no alababan la industria de D. Juan oyendo aquellas voces que casi lo hacían reventar, y el polastro que se planía, y el rosñolo y el merlo, y el carchofo que me dió; pero lo silbaron, y se acabó la fiesta como el drama de *Alfredo*. En aquel se cansaron de ver puñaladas y cosas feas, y no quisieron ver mas como esperaban

(15-IV-1838: 2).

Muchos años después seguía siendo igualmente despreciada esta obra. Cuando Ignacio

de lo anteriormente afirmado.

---

García estrenó en el teatro Variedades *Alfredo de Lara*, el crítico de *El Faro* lo sacó a colación:

Lo de llamar Alfredos a los héroes es del tiempo del romanticismo. ¡Cuánto consumo de ellos se hacía entonces! El mismo excelentísimo Sr. Presidente del consejo de ministros ahora, que ha sido infeliz poeta dramático como es infeliz gobernante, se lo puso a cierta producción terrorífica representada allá por los años 1835. No permita Dios que la política del Sr. Pacheco tenga igual suerte que su literatura!

(30-V-1847: 2).

El lenguaje resultó la parte criticada con más signos de positividad. En general fue juzgado como correcto y elegante, con algunas ideas sentidas, enérgicas y sublimes (*Eco del Comercio*, 1835: 2) o bien se dijo que era vivo, animado, lleno de fuego y expresión (*Revista Española*). *El Artista* añadió el adjetivo «puro» y lo estimó «...propio de la época de las cruzadas, tal como nuestra imaginación nos pinta que deberían hablar y sentir los hombres de la espada y de la lira, los guerreros de la Fé, los amantes de la hermosura» (1835: 264). Sin embargo, no por eso se le dejaron de poner peros: se le tachó de inoportuno y afectado, plagado de galicismos en diversos momentos de los diálogos (*Revista Española*), con ciertas incorrecciones y repeticiones fastidiosas de ciertos vocablos, como «infierno» (*Eco del Comercio*, 1835: 2). Su estilo es de una retórica forzada, demasiado cargado de figuras y técnicas narrativas, a veces con un ritmo entre oratorio y poético incapaz de simular el realismo que se busca en los diálogos de un drama cuando se utiliza la prosa. Basta abrir por la primera página y oír expresarse a Alfredo:

Es necesario, Roberto; forzoso, necesario, partir. Esta voz que se levanta en mi pecho, que incesantemente está resonando en mis oídos, que me acompaña por donde quiera como si fuese la voz de mi sombra; esta voz es un aviso de los cielos, para señalarme mi descuido y recordarme mi deber

(1835: 5).

Además, es inevitable que aquellas larguísimas intervenciones de los personajes en los diálogos adolezcan de reiteraciones inútiles y expliquen lo que debería manifestarse con otros medios, con escenas o situaciones que hablen por sí mismas. El autor parece estar poniendo en boca de los personajes frases y pensamientos que corresponde relatar al narrador en una novela. Frases que amontonan los tópicos del romanticismo sin aportar indicaciones ni señales sobre los auténticos caracteres de los personajes. En definitiva, es una obra de ideas, no de acciones. Narrativa, no expositiva, no teatral, por tanto, donde los diálogos no enfrentan personajes, sólo relatan sucesos, sentimientos o situaciones.

El primer artículo fue el de Donoso Cortés en *La Abeja* (25 de mayo 1835: 3), diario al que el *Correo de las Damas* atribuía una gran predisposición a juzgar benévolamente la obra de Pacheco. Pero lo cierto es que en el artículo no se hallan más que referencias a ideas literarias del crítico, y una ausencia total de juicios sobre el estreno. Al día siguiente la *Revista Española* se ocupó por extenso de la obra, a la que no consideró romántica (26 de mayo 1835: 1) y cuyo dictamen resulta negativo, en conjunto. Por su parte, en *El Artista* se dice que Alfredo no es más que un hermoso pensamiento dramático mal puesto en escena (1835: 264), mientras que el *Correo de las Damas* enmascara su opinión en la mera reseña del argumento por la selección de detalles a los que se refiere y la adjetivación empleada (28-V-1835: 1).

Blanco García, varias décadas después tachaba de desequilibrada «la facultad creadora» y la de ejecución. Juzgaba el *Alfredo* una obra de acción violenta, de espíritu fatalista y antisocial, si bien no al modo de la tragedia clásica, sino al de Dumas (1899: 255).

Tres espacios se sitúan a la vista del espectador en el acto II que lleva por título el de «Pasión»: una galería en primer término con asientos, un jardín y, en el fondo, «el volcán» (1835: 26). Sin introducirse por un análisis de la posible semántica inferida de los espacios representados, pues corresponde a otro lugar de este trabajo, parece merecer la pena reseñar cómo el espectador se halla ante una compartimentación que podría funcionar más allá del mero acompañamiento al diálogo. Por una parte, se están agrandando enormemente las dimensiones reales del escenario pero es que, además, este escenario parece querer mimetizar por sus tres planos sucesivos, el de las primeras, segundas y terceras cajas, la acción que va a desarrollarse también en varios tiempos y las causas que la desencadenan. En retórica se habla de un tipo especial de *exordium*, la *insinuatio*, que consiste en utilizar astutamente los recursos psicológicos (la suposición o la inferencia, por ejemplo), apelando al inconsciente del público (Lausberg, 1976, I, §380-281: 255), y que aquí parece emplearse de un modo analógico por medio de una retórica visual. También se podría decir que funciona como una *praeparatio* (Lausberg, 1976, I: 259) de tipo visual, una predicción de los hechos que van a tener lugar allí<sup>2</sup>.

Si la visión repetida de un suceso facilita un aprendizaje que posibilitará ante sucesivos estímulos semejantes una «sintonía perceptiva», ésta que puede llamarse «instrucción» mediante un código visual, podía servir en la época para predisponer al espectador, para ampliar su «horizonte de expectativas», como medio que contrarrestara las «disonancias cognoscitivas» que, necesariamente, iba a experimentar con las posteriores actuaciones de los personajes: la resolución de Alfredo por dar rienda suelta a una pasión culpable y la muerte de Jorge a manos de un protagonista que, de pronto, sin más explicaciones, atenta contra él por haberle visto con su hermana. Como ya señaló la crítica a propósito del estreno:

...el Sr. Pacheco ha presentado en Alfredo los arrebatos de una verdadera pasión, y el que ha de odiar algún día como un rival á su propio padre, fuerza es que asesine al hermano de su querida, viendo en él un obstáculo á su felicidad. Creemos no obstante que este asesinato debiera estar mas motivado...

(*El Artista*, 1835: 263).

...un hombre siempre de mal humor, sin saber por qué, que de ser virtuoso, humano y benéfico si los hay, se hace de repente tan travieso que todo se le vuelve andar dando puñaladas por quítame allá esas pajas (...) atrapa á la viudita en el jardín, le declara su amor, ella se muestra blanda, Alfredo le echa los brazos al cuello, y dios sabe hasta donde hubiera abusado de la paciencia de los espectado-

---

<sup>2</sup> La reclusión pasional que siente Alfredo, por los impedimentos de su conciencia a mantener una relación amorosa con Berta, a la que, sin embargo, tiene en su propia casa podría entenderse simbolizada en la galería a través de la cual se ve el jardín —o «parque», como dice la versión de 1864 (1864, I: 219)—, situación y pasión que van a culminar con el asesinato de Jorge, es decir, con la explosión del Etna. Gies se detiene a hablar del significado del volcán como imagen romántica revolucionaria, ejemplificándolo tanto en este drama como en el más famoso de Zorrilla, en su edición de *Don Juan Tenorio* (1994: 38-42).

res á no entrar en aquel momento el hermano Jorge, al cual, sin andarse en mas dimes y diretes le embasa la daga hasta la guarnicion, solo porque *había visto su felicidad...*

(*Correo de las Damas*, 1835: 158-159).

Naturalmente, uno o varios aciertos a lo largo de una obra, del tipo del analizado, puede no llegar a compensar su ausencia en otros aspectos, por no engarzarse ni apoyarse mutuamente lo suficiente, lo que llega a merecer el abucheo del público y la crítica, como ocurrió en este caso, en que la verborrea impedía la concentración en lo bien ideado del escenario.

En cambio, una adecuada expresión verbal, más sintética y menos explícita, quizás, habría subrayado en mayor medida esta disposición escénica, a la que hubiera podido acudir el público en busca de un significado o de una resolución *no dicha verbalmente*. Por otra parte, tal vez se hubiera logrado una mayor tensión entre los espectadores, nacida de la ansiedad ante la «instrucción» del escenario y mientras el desarrollo de la acción no terminara de corroborarla, para, finalmente, obligarle a asentir cuando se efectuara realmente.

Un tipo de disposición muy parecida fue la que Gil y Zárate *arregló* para el quinto acto de *Masanielo*. En la primera versión de la obra<sup>3</sup>, el teatro representaba un jardín con un pabellón a un lado y, al fondo, el palacio del conde; en medio, cerca del proscenio, un grupo de árboles con un asiento al pie (1841: 77). Pero los manuscritos empleados en el estreno de 1848 indican que al fondo se ve el Vesubio y más cerca el palacio del conde. El volcán queda conectado visualmente con la ira latente del pueblo que el espectador espera ver estallar en cualquier momento, ese odio hacia Masanielo que Cataneo va a intentar despertar entre las gentes. en efecto, en la escena IX de este acto, cuando el héroe vuelve en sí de su locura y se entretiene en tiernos coloquios con Laura, un «ruido subterráneo», según indican el segundo y tercer apuntes manuscritos, que puede entenderse procedente del volcán, junto con un grupo de nubes que van ennegreciendo el cielo, se cierne sobre los amantes:

(*Durante los versos anteriores, se ha oscurecido el fondo del teatro con nubes que se aglomeran al redor del Vesubio. Empieza á salir humo por el cráter, y se oye un ruido subterráneo. Al oír este ruido LAURA se alza asustada*)

LAURA. Oyes?

MASANIELO. Si. Mas que no veo (*Trueno*) En torno nuestro subita obscuridad. Bajo mi planta parece el suelo huir.

LAURA. Ah, mira, mira.

(*Van á huir por la derecha y se descubre rumor lejano del pueblo*)

---

<sup>3</sup> No tengo constancia alguna de que esta primitiva versión se representara, aun cuando he encontrado diversos anuncios sobre su lectura en el teatro de la Cruz, preparativos para subirse a su escenario, e incluso su inminente representación en el plazo de unos días, a lo largo de 1841 (en *Revista de Teatros*, 30-V-1841: 72; 6-VI-1841: 80; septiembre 1841, 6<sup>a</sup> entrega: 95).

(ms. 1849)<sup>4</sup>.

Cuando se levantan sobresaltados, dispuestos a huir, será el rumor de las gentes el que les detenga, gentes que herirán de muerte al que hasta el momento había sido su caudillo en la revolución, mientras el volcán estalla:

LAURA. Nuevo rumor allí.

MASANIELO. ¿Que escucho, Laura,  
ese no es el volcán... Ese es el pueblo  
que así suele rugir en sus venganzas  
¡Ah! Conozco esa voz, aun mas terrible  
que de trueno y volcán la voz airada  
(ms. 1849).

Por si fueran pocos estos ruidos —la tormenta, el volcán, el pueblo—, se suman los cañonazos de los soldados que acompañan al conde para hacerse cargo de la revolución<sup>5</sup>. Qué duda cabe de que aquí Gil y Zárate, sobre todo, parece haber querido hacer un juego escenográfico que, por sobredosis, causara mejor y mayor impresión en el público. Se trataba de provocar en él una conmoción externa, hacerle participar aunque sólo fuera sensorialmente de la tensión dramática, visto que, al menos a juicio de la empresa, la primitiva versión no suministraba los elementos suficientes para crearla desde la situación interna de los personajes. Ahora bien, probablemente ayudado por la experiencia de muchos años de romanticismo, escogió de modo conveniente estos recursos. El espectador ya estaba predispuesto a «leer» de modo correcto el escenario, a deducir de la presencia de un volcán en escena su correspondiente peligro latente en el argumento del drama, a entenderlo como un aviso que mantuviera alerta su vigilancia, a activarlo en la búsqueda de cualquier detalle en que encontrar más pistas del desenlace. Puede decirse que, ya en estas fechas, el público estaba *condicionado* para trabajar así cognitivamente. Como se verá en otros capítulos, en el arreglo de la obra realizado para su representación se observa esta disposición de otros recursos, los musicales, por ejemplo, para cooperar con la trama.

Hablar de Rivas requeriría, quizás, un capítulo aparte, dada su afición a la pintura y el claro reflejo de ello en su creación teatral. Sin embargo, la constatación de tal circunstancia, en mi sentir, ya ha sido suficientemente valorada y analizada por diversos autores (Campos, 1957, I: XLVI; Hevia, pág. 70; Magaña-Esquivel, 1971: XXII; Roberto G. Sánchez, 1974: 21-23; Valbuena, 1983: 241; Elena Croce, 1986: 19-33; Arias de Cosío, 1991: 80; Lama, 1992: 199-219; Lama, 1994: 48-49) por lo que no me propongo sino anotar las confluencias entre *Don Álvaro* y las otras cuatro primeras obras románticas en lo referente al punto que nos ocupa, si bien, eso sí, sirviéndome cuando lo juzgue oportuno de los

---

<sup>4</sup> En uno de los manuscritos, el que aparece marcado con la inicial «B», añade en la intervención de Masanielo la exclamación «Que extraño ruido!».

<sup>5</sup> Por cierto: en la última página del manuscrito aparece una «Nota para el pintor» (? sic) que pide: «Que el ruido deje oír la representación».



materiales suministrados por estos trabajos que en tanto estimo.

En concreto, en su drama más conocido, idea para su última escena una segmentación del espacio que a primera vista podría parecer muy similar, en su concepción, a la del acto II de *Alfredo*: en primer término el espectador ve un valle, rodeado de riscos «inaccesibles» y en un peñasco colocado al fondo, una «medio gruta medio ermita» (1986: 187). Al igual que antes, la división de la escena y su ocupación sucesiva según avanza la acción se amolda al decurso de los acontecimientos dramáticos. Pero también se observa una esencial diferencia entre *Don Álvaro* y *Alfredo* en cuanto a esta misma concepción y que estriba en el perfecto ensamblaje de espacios y acciones realizado en *Don Álvaro*, pues los espacios forman parte de la acción, la enmarcan o son utilizados por los personajes en el desarrollo de la misma y no sólo, como en el caso del Etna en la escena antes mencionada, la anuncian, la sugieren o la simbolizan.

Aquella tendencia a acomodar en el fondo del escenario los elementos que facultarán la visión del futuro por parte del espectador ya se había insinuado en el inicio de *La conjuración de Venecia*, cuando presenta «en el foro, una galería estrecha que conduce a la calle» (1993: 181), por donde, uno a uno, van entrando los conjurados, hasta llegar a Rugiero. Se trata también del lugar en que se sitúa la expectativa, en donde el autor procura mantener la «vigilancia» de un público que no debe relajar su estado de alerta desde que el embajador, en el parlamento con que empieza el drama, ordena al primer enmascarado que allí aparece: «Colócate a la entrada de esa galería; y si alguno penetrare hasta aquí, sin dar el nombre y sin mostrar la contraseña... déjale muerto a tus pies» (1993: 182).

Por boca de este personaje se ha creado ya la tensión dramática, una tensión semejante a la que, se supone, debe de aletear en el ambiente de una reunión de conjurados. Hasta que la reunión se disuelva flotará la duda respecto a si habrá necesidad de cumplir la amenaza<sup>6</sup>.

Como Martínez de la Rosa, García Gutiérrez también concibe el acto III de *El rey monje* en «una sala en el palacio episcopal de Roda, sencillamente amueblada. En el fondo una puerta, por la que se deja ver una dilatada galería» (1992: 173). Por ella aparecerán, en la escena V, los nobles que vienen dispuestos a nombrar a don Ramiro rey suyo. No me parecería demasiado arriesgado cifrar en este tipo de detalles escénicos —igual que el analizado antes— buena parte del éxito<sup>7</sup> merecido de esta obra, éxito mayor del que obtuvo la estrenada meses

---

<sup>6</sup> Alonso Seoane explica el decorado concreto que vio el espectador madrileño en el estreno del drama, según queda expuesto en los manuscritos que se guardan en la Biblioteca Municipal de Madrid: el palacio del embajador dejaba una vista al exterior, por donde van llegando los conjurados en góndolas que navegan por el escenario, y de allí desembarcan y entran en el salón del palacio, bajo la impresión de la imagen de Venecia en diorama (1993: 134).

<sup>7</sup> Llorens piensa que la obra caló en el público porque Ramiro era más un joven del siglo XIX que del medievo, para quien el amor era la única justificación en la vida (1979: 397).

antes, *El paje*, mucho menos rica en juegos de esta índole. Y esto, a pesar de las faltas que observó en *El rey monje* la crítica<sup>8</sup>.

En cuanto a *Elena*, cuenta con una división del espacio en el quinto acto cuyas distintas funciones merecen reseñarse. El escenario debe representar el interior de una cabaña, y en el foro aparece, cubierto con una cortina, otro espacio, la alcoba (1883: 223). Esta segmentación, en realidad heredera directa del teatro del siglo XVII<sup>9</sup>, con una simple función demarcativa, aquí se emplea en una doble dimensión; no pierde su utilidad escénica pero a ésta se suma una dimensión semántica acorde con la situación dramática: En la mitad de la escena I de este acto y de su monólogo, Elena corre al foro y contempla a través de la cortina a su hijo. La ilusión que crea y a un tiempo simboliza este detalle corre pareja con el estado de locura desde el que observa al niño la protagonista, y que luego parece confundir con otra visión alucinada:

ELENA. (*Corriendo al foro.*) Hijo mío!—

(*Mirando adentro por entre la cortina. PASCUAL y BLASA no se separan de ELENA.*)

Dejad, dejad que repose.

¡Cuán apacible es su sueño! (...)

¡Cuán hermoso!... ¡Ah! ¡no malogren

tus hechizos infantiles

los cierzos asoladores!

No más. Perdona, hijo mío,

que tu blando sueño viole

mi amoroso labio.... ¡Cielos!

¡Él es! ¡él es!.... ¡Qué facciones!

infame! ¿Tú á la inocencia

para evitar mis rencores

robas el amable rostro?

No de tu triunfo blasones.

Te reconozco; te veo

---

<sup>8</sup> Las anotadas por Salas y Quiroga se referían fundamentalmente a la inmoralidad de algunas escenas (24-XII-1837: 7), al igual que las de *La Censura*, como cabe imaginar (febrero 1846: 158). «M.» pensaba que lo peor consistía en la escasa «fidelidad y recta inteligencia de los sucesos de remotos tiempos» (28-XII-1837: 1). Por su parte, tanto los críticos de *El Patriota* (24-XII-1837: 1-2), como los de *La Gaceta de Madrid* (23-XII-1837: 4) y *El Eco del Comercio* (22-XII-1837: 1) no tuvieron más que palabras de elogio hacia el drama. En mi opinión, un excesivo «sincretismo» o «concentración» dramática resta autenticidad a las situaciones: apenas unas palabras sirven para que Isabel se enamore y acceda a las proposiciones de don Ramiro, palabras que obligan a suponer otras muchas del mismo jaez en situaciones semejantes, pero que no aciertan a proporcionar una impresión rotunda, llena, de tal repetición, que resultan pobres. Podría citarse otro ejemplo, el de los caballeros que acuden a proclamar rey a don Ramiro y luego muestran una división de opiniones, ante la actitud de don Ferriz cuando se niega a reconocerle rey.

<sup>9</sup> Ruano de la Haza explica que esta cortina del foro se usaba para cubrir el vestuario, ocultar a los músicos, para las entradas y salidas de los personajes y más tarde, en los teatros permanentes, para mostrar al público decorados, adornos o descubrimientos (1989: 81).

Tiembla, perjuro, que el golpe  
de mi venganza... ¡Un puñal!

BLASA. ¡Deteneos! (...)

(*Va á penetrar furiosa en la alcoba y PASCUAL la sujeta*)

(1835: 136-137).

Igualmente, verá sin reconocerle, desde el velo con que su trastorno le cubre el juicio, al amante que creía muerto (esc. IV; 1835: 139-142). Dicha disposición, además, permite colocar a Pascual y Blasa a la vista del público pero *in absentia*, de manera que Gerardo se comportará con Elena sin contar con ellos pero su situación les faculta para asistir a la joven e impedir la muerte que está a punto de recibir a manos de su tío:

(BLASA y PASCUAL *se asoman de cuando en cuando con precaucion.*)

GERARDO. Sí, tu sombra  
seré, seré el suplicio de tu vida,  
ya que el ansiado título me niegas  
de amante y protector (...)

(BLASA y PASCUAL *salen de la alcoba, y se van acercando sin ser vistos de D.*

GERARDO)

GERARDO. (...) No puedo  
contra mi aciaga estrella  
mas tiempo combatir. Ansio la muerte...  
mas tu postrer sollozo  
primero he de escuchar.

(*Saca un puñal: BLASA y PASCUAL le sujetan*).

(Esc. X; 1835: 154-157).

La «complejidad» de esta distribución supone un atractivo por la coherencia que suministra y la sencillez de su lectura espectacular.

*Macías* es, de los cinco, el drama más pobre en juegos escénicos de esta índole. La compartimentación de espacios se efectúa desde el propio diálogo y, en mi opinión, tiene más que ver con la proxémica de los personajes que con el punto que aquí se examina. Dentro del mismo cuarto de Elvira, en el acto I, el padre y el pretendiente se hacen «algo atrás» y ocupan un espacio distinto al de las recién entradas en escena puesto que «hablan entre sí sin oírlas» (1990: 87), mientras que Elvira y Beatriz se quitan los mantos y «hablan los primeros versos sin verlos». Aquí Larra se deja llevar de la convención escénica y salva la situación por medio de un recurso harto tradicional y muy frecuente en el drama de enredo áureo, con la desventaja de restar aquí verosimilitud, como si al autor le fastidiara la presencia de estos personajes y no supiera cómo mantenerlos alejados de los que llegan a escena hasta el momento que a él le interesa. Se recordará que en *La conjuración de Venecia* también se presenta en el segundo acto este aparte, cuando Morosini y el espía se esconden tras un sepulcro, con la diferencia de que éstos sí escuchan cuanto hablan Rugiero y Laura, lo que cae dentro de la verosimilitud teatral, dada la cercanía escénica existente entre ellos.

En el acto III Larra volverá a servirse de este recurso cuando Beatriz obliga a Macías a esconderse en el cuarto al que se accede por la segunda puerta de la

izquierda del escenario (1990: 151) y que abre de vez en cuando para atender la conversación mantenida entre ama y sirvienta. Debe observarse, de todos modos, que siempre este tipo de situación, muy frecuente en todas las épocas del teatro español, espolea tanto la tensión dramática como la del espectador, contagiado de aquélla. En este caso concreto, se cuenta para generar esta tensión con dos discrepancias: la de Elvira, que no espera ver a Macías en su «estrado»<sup>10</sup> (según dice Fernán en la escena VI acto III, 1990: 171) y la discrepancia entre la expectativa del esposo de Elvira —encontrar en su cuarto a Elvira sin compañía masculina— y la realidad que, aunque encubierta, muestra sus fisuras y puede llegar provocar, si por fin se evidencia, la ira de Fernán Pérez y unas consecuencias de signo negativo para los protagonistas.

Otros autores, en obras posteriores, manifiestan haber aprendido bien estos recursos y haberlos asimilado lo suficiente. Fernández y González, por ejemplo, plantea casi siempre sus cuadros según un escenario amplio y utilizado por entero —nunca hace uso de «salas cortas»— fragmentado imaginariamente en tres, en sus primeras, segundas y terceras cajas e incluso prolongado con espacios latentes, aun cuando ni éstos ni las terceras cajas tengan más función que la de ofrecer a la vista de los espectadores personajes que llegan pero que no hablarán hasta llegarse a las primeras cajas, donde suele desarrollarse verdaderamente el juego escénico en sus dramas<sup>11</sup>. No obstante, no quisiera despreciar asociaciones con otros dramas que podrían producirse en la mente de los espectadores, dado que las obras de Fernández y González se dieron a conocer en gran medida cuando eran ya famosos los dramas más aplaudidos del romanticismo. Ilustraré esta afirmación con ciertos detalles de *Deudas de conciencia*. La compartimentación del primer acto es la siguiente:

El Sotillo de Santa Ana, en Sevilla: á derecha é izquierda árboles: en segundo

---

<sup>10</sup> Recuérdese que se trataba de la estancia donde las señoras recibían las visitas de personas allegadas.

<sup>11</sup> Sólo algunos ejemplos de varias obras, que podrían multiplicarse: el segundo acto de *Sansón* (1848):

Apartamento de Noemí en la casa del rey de Gaza. Puertas laterales, á la derecha, en segundo término, una ventana; al fondo, un lecho cubierto por un tapiz de púrpura, en el centro de la escena una mesa, sobre la cual habrá dos copas y un ánfora de oro; cojines de púrpura junto a la mesa

(1848: 20).

de *Traición con traición se paga*:

Lugar escabroso en las alpujarras junto á Andarax; en primer término un rompimiento de caberna, y junto á él á la izquierda las ruinas de una ermita; en segundo término pinos y rocas; al fondo en lontananza un torreón moruno perdido en la oscuridad. Es de noche

(Acto III, 1847: 86).

de *Padre y rey*:

Habitación en el mesón de Italia; paredes blancas y desnudas: al fondo una puerta por la que se vé un corredor con barandilla de madera que se supone da sobre el patio: puertas laterales: sobre la de la derecha hay un número 2, sobre la izquierda un número 3. A la derecha una mesa; tras la mesa una silla: sobre la mesa un velón de los llamados de Lucena, papel y tintero

(Acto I, 1860: 7).

término el Guadalquivir: al fondo campo, que se pierde en lontananza: á la derecha del actor, en primer término, una ermita con puerta practicable sobre tres gradas; á la derecha un ventorrillo, con emparrado encima de la puerta y ésta practicable: bajo el emparrado una mesa y sillas. En el centro de la escena una cruz de piedra sobre tres gradas alumbrada por un farol. Noche y luna

(Acto I, 1860: 9).

El protagonista, don Juan de Lorenzana, no sólo es caracterizado por los otros personajes —y por sus propias palabras— como un trasunto de don Juan Tenorio, sino que repite juegos kinésicos y proxémicos que los espectadores habían visto ya en el personaje de Zorrilla. Enterado de que su amada María ha sido prometida a otro hombre, decide disputársela al rival y las últimas palabras y movimientos del primer acto son las siguientes:

DON JUAN. ...antes que perder mi dicha  
á Sevilla pondré fuego,  
y por el horror del caso  
sabr  Sevilla que he vuelto.

(*Se dirige al río y entra en el bote*)

(1860: 32).

Pienso que debería signarse a Fernández y González como el «epígono» por antonomasia de los dramaturgos románticos, en tanto que recolector de los tópicos, estructuras y espacios del movimiento más aplaudidos, que prodiga en todas sus obras de acuerdo con un entendimiento de los mismos con frecuencia poco más que superficial. Sus obras parecen concebirse según una articulación de esquemas típicos del romanticismo, de «escenas hechas» y elementos fijos, en torno a los que se elabora el argumento. Véase, si no, el abigarramiento de detalles románticos que van enlazándose en *Luchar contra el sino*: el doble ocultamiento de identidad por parte de Aldonza Coronel y del rey, que se hace llamar por ella don Juan, con sus respectivos disfraces, el puñal que la protagonista empuña contra el monarca, al que no llega a atreverse a herir, etc. En relación con este apartado que nos ocupa, Fernández y González idea en el acto II una estancia octógona de orden árabe en la Torre del Oro; al fondo, una gran puerta ojiva que conduce a las almenas, a través de la cual «deberá verse al amanecer el río Guadalquivir, el puente de barcas y la Giralda» (1848: 11). Si existe para tal disposición una función aparte de la puramente ornamental, aún queda por explicar.

**2.2.2.— El desenvolvimiento de la trama a través de la apertura del espacio escénico. Espacios ocultos que se abren a la sorpresa en los primeros dramas y su empleo en otras obras:** *Alfredo*, *La conjuración de Venecia*, *Carlos II el hechizado*, *Rosmunda*, *El zapatero y el rey*, *El gran capitán*, *Guzmán el bueno*, *El rey monje*, *Don Álvaro*

En el acto III de *Alfredo* se observa un tipo de segmentación escénica interesante, distinta de la anteriormente examinada y donde se juega con los espacios de la escena de modo diverso. También situado, en primer plano, en una galería del castillo, se deja ver al fondo una capilla, «que se abre para la última escena» (1835: 52): es decir, la capilla se presenta cerrada, como si se tratara de hacer visible, de espacializar, el tiempo dramático, siempre en tensión hacia un futuro incierto o desconocido. Aquí ese espacio del escenario actúa como un espacio latente durante todo el acto que, por su clausuración, permite esconder la sorpresa del desenlace al espectador, hasta que con su apertura aparezca la sombra de Jorge —asesinado en el acto anterior por Alfredo— y la acción deseada, el matrimonio de su hermana con Alfredo, no pueda llevarse a cabo.

Martínez de la Rosa, por otra parte, en el desenlace de *La conjuración de Venecia* ya había usado este recurso de dejar oculto durante toda una escena un determinado espacio y crear un clímax al descubrirlo a los ojos del espectador. En un lado de la escena, perceptible a la mirada del público, había colocado una puerta cubierta con una cortina negra —la semántica del color es simple, pero efectiva— que conducía al «cuarto del tormento» (1993: 265), según una didascalia dirigida al escenógrafo, no al espectador. En la última escena Laura —y con ella los asistentes a la representación—, siguiendo a Rugiero, verá cómo se descorre aquella cortina para dejar a la vista el patíbulo donde, por asociación de ideas, comprenderá que van a ajusticiar a su amado (1993: 268; vid. también, pág.147).

En estos dos ejemplos, además, se prueba cómo el drama romántico hacía vivir al espectador en una tensión continua. Cualquier acceso podía convertirse de pronto en el lugar de la sorpresa intempestiva o desagradable, los «motivos estremecedores» bien consignados en los estudios retóricos (Lausberg, 1976, II; § 1224: 498-499) como propios de la técnica representativa.

Este recurso escénico se verá continuamente en dramas posteriores<sup>1</sup>. El autor de *Carlos II el hechizado* lo usará en el acto III de este drama, con una intención de sorpresa —desagradable— similar, inserto en una escena de indudable paralelismo con la de *Alfredo*: la sala de la casa del Conde de Oropesa

---

<sup>1</sup> En el *Hernani* traducido por Ochoa, un cuadro se sitúa en el subterráneo que contiene el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán, donde acuden los conjurados de una conspiración contra Carlos V. Éste se esconde en el sepulcro que se abre de pronto en la escena tercera, tras los cañonazos que se oyen a lo lejos. Todas las antorchas encendidas de los conjurados se apagan a la vez y, después de la tensión de unos segundos en la oscuridad, da un golpe con la llave sobre la puerta de bronce del sepulcro y entonces todas las profundidades del subterráneo se llenan de soldados que traen más antorchas encendidas «y piras y partesanas (sic)» (1836: 87-88). Hugo había aprovechado todos los recursos para impresionar tanto al espectador como a los personajes.

sirve para el banquete previo a la boda de Inés y Florencio, boda malograda cuando la puerta de dos hojas que guarda la capilla, situada en el foro, se abre para presentar a Froilán, al comisario de la Inquisición y su acompañamiento, con la orden de llevarse a la desafortunada Inés a las cárceles de la Inquisición.

La diferencia entre la concepción de las obras anteriores y la de Gil y Zárate estriba en que, mientras se disponen los preparativos, en las primeras escenas del acto, Froilán se presenta por otra puerta. El público le oye decir que va a buscar otro sitio por donde entrar y esto desencadena la tensión del espectador, que ya no puede asistir tranquilo a las bodas. No sabe por dónde, sólo sabe que por alguna parte se presentará Froilán y explotará el conflicto. Incluso es posible que su ansiedad le impela a desear que acabe cuanto antes el banquete y dé tiempo a celebrar el desposorio antes de que Froilán vuelva.

Diez años más tarde, en una obra histórica que, pese a sus motivos románticos, no me atrevo a incluir en el repertorio, *Fernán González*, Calvo Asensio echará mano de este recurso para prender al protagonista, también a punto de contraer matrimonio. La sorpresa supone en este caso un contraste entre la realidad y las expectativas tanto del personaje como del público: cuando aquél esperaba encontrar el regalo de bodas del monarca navarro, llega una orden de prendimiento. Así descubre que su boda con la hermana del rey doña Sancha había sido maquinada como una emboscada:

CONDE. (...) y el obsequio del rey, dónde está, dónde?

ÑIGO. No quiero retrasar por un instante

la grata sensación de la sorpresa.

Ya le teneis delante.

(*Descorre unas cortinas del fondo, y aparecen varios guardias armados*) (...)

Llegaos, capitan, dadle ese pliego.

(*Sale el CAPITAN rodeado de un número considerable de soldados, que se esparcen con orden en la escena. El CAPITAN le entrega un pliego, que FERNAN lee en voz alta*)

«Redúzcase a prision al conde Fernan González, y júzguesele como asesino del rey don Sancho, mi caro y respetable padre» El Rey

(Acto II, esc. IX, 1847: 41)<sup>2</sup>.

Parecido uso supondrá en *Rosmunda* la apertura de puertas en la penúltima escena. También representa una capilla el nuevo espacio y, en ella acaba de bendecirse la unión de Arturo y Rosmunda. Tanto el público como Enrique desconocen en realidad cuáles han sido los designios de la reina Eleonora para ellos, pues ésta, en principio, había llegado allí para dar muerte a Rosmunda. Tras su encuentro con ella le había ordenado que saliera de escena con los soldados y con Arturo, sin más explicaciones (Acto IV, escs. IV-VII; 1839: 85-95). Por eso, crece la expectación cuando, en la escena X hablan Eleonora y el rey Enrique, éste manifiesta su deseo de ver a Rosmunda y la reina dice:

---

<sup>2</sup> La obra contó con gran apoyo del público, pues llegó a representarse treinta noches seguidas en el teatro Variedades de Madrid, aunque al crítico de *El Trono y la Nobleza* le pareciera obra «escasa de intriga y de acción, con muchas repeticiones en las ideas y las palabras, y otros muchos defectos» (febrero 1847: 200).

ELEONORA. Sí, la verás... Mas pierde la esperanza;  
que de pensar en ella pasó el tiempo.  
Tuya no puede ser.

ENRIQUE. ¿Por qué?

ELEONORA. Sabráslo.

Abrid... Mirala allí... Tiene otro dueño.

*(Las puertas del fondo se abren y dejan ver una capilla con su altar alumbrado.*

ROSMUNDA y ARTURO *están arrodillados á los pies de un sacerdote recibiendo la bendición nupcial. Están rodeados ademas de soldados.)*

(Acto IV, esc. X; 1839: 98).

El hecho de efectuarse tal acción fuera del alcance visual del público logra mantenerle en la tensión, por una parte, de saber cuál habrá sido la decisión final de la celosa reina, y de si la llegada del nuevo personaje complicará la situación; si su intervención supondrá un giro en lo que parecía consumado o si, por el contrario, llega tarde para cualquier tipo de actuación. Lo que, desde luego, descompone el inicial alivio del espectador que creía salvada a Rosmunda y comprobaba que los deseos asesinos de la reina se habían transformado en benevolencia para la unión con Arturo, es el que el rey reaccione ante la visión del acto con una cólera poco común:

ENRIQUE. ¿Qué veo?... ¡Santo Dios!... ¡Al pie del aral

¡Con Arturo! ¡O furor!... Sabrá mi acero....

*(ENRIQUE saca un puñal y corre furioso para herir á ROSMUNDA; pero al ir á dar el golpe, retrocede horrorizado y arroja el arma. ROSMUNDA y ARTURO se levantan con espanto. ELEONORA acude á defenderlos, haciendo que se interpongan los soldados.)*

(Acto IV, esc. XI, 1839: 98-99).

Resulta de un extraordinario relieve el mismo recurso reconducido en manos de Zorrilla. En la segunda parte de *El zapatero y el rey*, corta un estado de tensión dramática mediante otro de grado mayor: cuando don Pedro se ve acosado al final del acto II de tal modo que:

DON PEDRO *se defiende de todos los que le acometen, cejando contra la pared; y en el punto en que va á sucumbir al número, se abre á sus espaldas una puerta, en la cual aparece el CAPITÁN, que muestra á DOÑA INÉS desmayada en sus brazos, y cuyo pecho amenaza con la daga desnuda. Todos retroceden*

(1980: 280)<sup>3</sup>.

Debe señalarse que el empleo de la misma puerta con que concluye el acto, ahora cerrándose, funciona a modo de certificado inapelable de la sentencia

---

<sup>3</sup> La tensión está creada, también, a partir de la identidad de los personajes, por supuesto: Pascual, tutor que pasa por padre de doña Inés, capitanea el grupo de los que acometen al rey don Pedro, de ahí que la vista de su hija en peligro sea motivo suficiente para detener las armas. Por otra parte, Zorrilla consigue que el espectador participe de la propia tensión del capitán, cuyo sentimiento amoroso hacia la joven se ve violentado por la gratitud debida al monarca, gratitud que le empuja a amenazar con la muerte de Inés si don Pedro es asesinado, a enlazar la suerte de ambos.



formulada por el capitán:

CAPITÁN. (*Con firmeza.*) No: solo quiero  
que entiendas bien mi condicion postrera:  
escúchamela bien, hiena taimada.  
La suerte de don Pedro á tu hija espera,  
y á tu suerte desde hoy encadenada,  
ella responderá de su destino  
siendo como él, dichosa ó desdichada.  
Ahora sigue si puedes mi camino,  
y mira de quién es esta jornada.

(*Cierra la puerta secreta. JUAN PASCUAL se arroja á ella desesperado, y cae el telon*)  
(1980: 281).

la puerta que se cierra es como el golpe del juez tras pronunciar su veredicto. Se trata de una figura de enfatización (Marchese y Forradellas, 1978-1994: 123), si bien de que tipo sónico, no verbal. Las palabras del capitán se perciben como veraces porque no se quedan en una simple amenaza: realmente ha obligado a Juan Pascual a ver a doña Inés en la misma situación en que en la escena anterior se había visto a don Pedro, acorralado, con la muerte saludándole desde sus adversarios.

Zorrilla resalta entre todos los autores por la fuerza expresiva que logran sus exposiciones —y aun sus elipsis— de las escenas, como avales indiscutibles del texto verbal. En la segunda parte de *El zapatero y el rey* sólo muestra una parte de la lucha entre don Pedro y don Enrique; éste asesina a su hermanastro cuando se ha cerrado la cortina de la tienda para evitar un crimen en la propia escena:

(*Se abrazan y luchan: los otros se apoderan de RODRÍGUEZ, y le sacan de la tienda.— Al caer ciérrase la tienda y salen los caballeros.*)

OLIVIER. ¿Cayeron entrambos?

BELTRÁN. Sí.

OLIVIER. ¿Mas por quién de ellos quedó?

BELTRÁN. Debajo Enrique cayó,  
pero encima le volví

(Acto IV, esc. IV; 1980: 322).

La misma cortina servirá luego como efecto de sorpresa al capitán Blas Pérez cuando don Enrique la alce para mostrar su hazaña:

CAPITÁN. ¿Qué me darás por tu hija?

D. ENRIQUE. De todo cuanto poseo  
lo que cumpla á tu deseo,  
lo que tu capricho elija.

CAPITÁN. Dáme á don Pedro.

D. ENRIQUE. (*Alzando las cortinas de su tienda.*)

Ahí está.

Tómale.

CAPITÁN. ¡Muerto!

(Acto IV, esc. VI; 1980: 327).

La semejanza en la distribución de espacios con todos estos ejemplos no lleva aparejada una función idéntica en la escena I del acto II de *la Conjuración de Venecia*: allí se sitúa un panteón con una pequeña capilla en el fondo, sin otro uso que el de lugar común para el rezo de Laura; claro que aquí ni puerta ni telón alguno cubren ese fondo. Esto demuestra que es la clausura, lo cubierto de esas zonas del escenario y su apertura posterior el eje de la novedad y la sorpresa, el eje del planteamiento escénico, cuando lo hay, porque pueden citarse ejemplos donde la función dramática es, ciertamente, escasa.

Gil y Zárate debió advertir en el público cierto gusto o aplauso por el tipo de organización escénica que venimos comentando, pues repite el esquema de su *Carlos II el hechizado* (1837) y su *Rosmunda* (1839) antes analizados, en *El gran capitán* (1843), aunque aquí ya con mucha menor fuerza dramática. El acto III de esta obra se sitúa en un «...salón gótico antiguo. Puertas laterales. En el fondo una capilla cuyas puertas se abren á su tiempo: en el mismo fondo á derecha otra puertecita que es secreta» (1843: 49).

El salón gótico será escenario para que don Gonzalo declame cuatro décimas y luego departa con García de Paredes sobre la precaria situación que atraviesa su bando. Cuando salen de escena aparecerá Nemours por la puerta secreta y Elvira abrirá de par en par las del foro (1843: 54) para rezar —también en cuatro décimas— en la capilla que se presenta a la vista y que luego la dueña de doña Elvira cierra, cuando ya Nemours y doña Elvira inician su diálogo. Dentro de la misma escena comparecerán en el salón García de Paredes con doce campeones, que implorarán la asistencia divina para el combate; con este motivo vuelven a abrirse las puertas y la capilla aparece «alumbrada y resplandeciente».

Esta disposición escénica no cumple aquí ninguna otra función, excepto la puramente ornamental, como se ve. Lo mismo puede decirse de *Guzmán el Bueno*, obra del mismo autor estrenada un año antes, cuyos tres primeros actos transcurren en un salón de arquitectura árabe terminado con una capilla que se abre al fondo. Si se suma esta circunstancia a otros ingredientes emparentados con la tragedia neoclásica, puede colegirse que en estas obras Gil y Zárate estaba dando un paso al pasado en lo que al espacio escénico que refiere, estaba volviendo a un empleo del mismo como marco, con sólo unas pinceladas, a veces, de barniz romántico, pero sin asignarle el valor de lenguaje, de voz propia, en el conjunto del drama representado<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ahora bien: esto no supuso rechazo alguno por parte de los espectadores. Por el contrario, si se admite el testimonio del cronista Campoamor (1842: 4), parece que en su estreno *Guzmán el bueno* tuvo un éxito brillante, opinión que en cierto modo quedó corroborada por las sucesivas representaciones que siguieron al estreno en Madrid. Según el trabajo, no fiable pero orientativo de la *Cartelera teatral madrileña*, (1960 y 1961), sabemos que en febrero de 1842, durante tres días (del 26 al 28) y durante trece del siguiente mes (del 1 al 8, el 10, 12, 13, 27 y 28) volvió a figurar en cartel, así como las noches del 28 y 29 de abril, el 24 y el 25 de julio y el 10 de octubre. En 1843 se representó el 8 de abril, el 1 de octubre y el 12 de diciembre, mientras que en 1844 se reservó para el verano, y así se ejecutó el 13, 14 y 24 de julio y el 28 de agosto. Después de las representaciones de enero (el día 25) y el 15 de marzo de 1846 deja de aparecer mención a representación

García Gutiérrez no irá a la zaga de estos autores y en *El rey monje* exhibirá un acertado estudio del espacio escénico y sus posibilidades, tal vez aprendidas de estas primeras representaciones románticas. En el mismo año del estreno de *Carlos II el hechizado* dio en hacer que uno de sus personajes, don Ferriz, se sirviera de aquella misma técnica para confundir a don Ramiro y rematar a la vista del público lo anunciado previamente<sup>5</sup>. La segunda parte del acto II sucede en una habitación de Isabel. Al fondo «hay una puerta que cubre un tapiz, y otras dos laterales» (1992: 155). Durante el diálogo entre padre e hija, don Ferriz expone su intención de hacer creer a la sociedad la muerte de Isabel —lo único que «lavaría su honor»— pero, en realidad, encerrarla de por vida:

DON FERRIZ. Oye, manchado mi honor,  
sólo curarse debía  
con tu sangre, que es la mía,  
con tu vida, que es mi amor.  
Tu padre ya moribundo  
no quiere verte morir...  
¿No puedes para él vivir,  
aunque mueras para el mundo?

ISABEL. Y ¿cómo?

DON FERRIZ. Porque se borre  
ese recuerdo, de hoy más  
para siempre vivirás  
encerrada en una torre.  
Mañana saldrá de aquí,  
de mis deudos cortejado,  
triste féretro enlutado...  
Para el mundo, estás allí  
(Esc. VI; 1992: 167-168).

---

alguna en Madrid. Sin embargo, según queda consignado en la edición utilizada del año 1849, parece que en la capital volvió a pasar por la junta de censura en ese año y tras ser aceptada con fecha del 30 de junio se representó de nuevo. La obra recorrió muchas provincias españolas: Málaga, entre agosto y septiembre de 1842, con la compañía de José Molits y Joaquín Arjona; Salamanca, el día 10 de septiembre, con motivo de los días de feria de esta ciudad, bajo la dirección de Alba (*El Pasatiempo*, 16-IX-1842: 4). En Valencia la obra se acogió con general entusiasmo el 12 de noviembre (*El Pasatiempo*, 16-XI-42: 4). En Segovia se representó a finales de este mes (*El Pasatiempo*, 2-XII-42: 3). El también aplaudido montaje de Burgos, tuvo lugar un día de beneficio de José Revilla, y este mismo periódico le consagró un espacio considerable —en comparación con el dedicado a otras representaciones— (29-V-42: 3). El éxito perduró muchos años y se repuso continuamente a lo largo del siglo XIX, aunque no esté muy claro el porqué de tal entusiasmo. Tal vez mantenía un equilibrio entre corrientes poco dado a cambios de moda.

<sup>5</sup> Parece que acertó, pues según el articulista de *El Patriota* el público en el estreno reaccionó a la maniobra con cuatro aplausos repetidos (24-XII-1837: 2).

Cuando don Lope llama, don Ferriz pide a su hija «que no la vea» y así, «Isabel se dirige a la puerta del fondo, pero don Ferriz la hace entrar por la izquierda» (1992: 169), de modo que cuando don Ramiro llega con el objetivo de llevarse a Isabel, don Ferriz representa una comedia que el espectador puede entender enseguida, pero con la que engaña a don Ramiro:

DON RAMIRO. (...) Tu hija me has de dar, tu hija  
o puedes por ti rezar.

DON FERRIZ. ¿Darla?, no... llevadla vos,  
pues que lo queréis así.

DON RAMIRO. Mas ¿dónde está?, ¿dónde?

DON FERRIZ. Allí.

*(Señalando a la puerta del fondo. DON RAMIRO se dirige a la puerta del fondo, haciendo a los embozados una seña para que le sigan: éstos dejan libre a DON FERRIZ, que entra por la izquierda, cerrando tras sí la puerta. Al alzar DON RAMIRO el tapiz que oculta la del fondo, se deja ver por ella un ataúd alumbrado con cuatro hachas)*

(Esc. VIII; 1992: 171-172).

Nótese, de todos modos, que éste es un efecto teatral pero una falacia real. El autor se sirve de una transposición de situaciones en las relaciones entre personaje y accesorios y viceversa: traspone la distancia escena-sala a la distancia entre los personajes, de manera que la imposibilidad por parte del espectador de comprobar la veracidad de las palabras de don Ferriz se atribuye al propio don Ramiro, que no intenta acercarse ni abrir el ataúd para cerciorarse de que allí está el cadáver de su amada, contrariamente a lo que parece lógico en cualquier enamorado.

Resulta cuanto menos curioso que en todos estos casos la apertura del escenario por el fondo traiga sorpresas de signo negativo y asociadas todas, en cuanto al espacio representado, con «el más allá». La sorpresa buscada quiere conmover pulsando las teclas de lo misterioso, que es, a su vez, lo que mayor tensión produce en mayor número de espectadores por relacionarse con elementos para los que todo ser humano quiere respuesta.

Este recurso fue aprovechado en obras de distinto signo. En una época en que los autores empezaban a apostar por un desenlace de «alivio», se seguían imprimiendo efectos de tensión por este medio. Véase el cuarto acto de un «drama trágico», *El peregrino*, estrenado el 7 de abril de 1847 en el teatro Variedades, cuyo desenlace resulta menos trágico de lo que se esperaba: en el «salón regio» del alcázar de Toledo, donde transcurren las escenas finales, se pide que haya en el foro una puerta grande, «de dos hojas que se abren á su tiempo». Vitiza, amenazado por un pueblo soliviantado contra él, idea mostrar en peligro a la joven Luz, aldeana muy querida por don Rodrigo. Éste, representante de la turbamulta, cuando se abra este fondo tendrá ocasión de entender que caerá el hacha sobre Luz si procura un atentado contra el monarca. Cuando Vitiza se hiere con un puñal, todos creen que ella también habrá muerto, pero entonces vuelve a abrirse el foro «y aparece Luz desmelenada en brazos de Ascanio y Pelayo. Tulio muerto en el suelo: la puerta del segundo foro estará abierta, y por ella se ven entrar aldeanos que no pasarán de la primera puerta del foro» (1847: 25).

**2.2.3.— Significación de la presencia de espacios latentes y accesos a los mismos en relación con la tensión dramática en *Macías*. Otros ejemplos en dramas de García Gutiérrez. La simbolización respecto a los balcones del aposento de Leonor en Don Álvaro. Usos en otros dramas**

En lo referente a la ampliación imaginaria del espacio escénico por medio de la figuración de «espacios latentes», contiguos a la escena, en mayor número cuantos más accesos se dibujan en el escenario, Larra no le va a la zaga a ninguno de los otros tres dramaturgos aunque, una vez más, su trabajo en este punto pueda compararse con el de los autores del Siglo de Oro<sup>1</sup>.

En *Macías*, el acto IV tiene lugar en la prisión del protagonista, que dispone de una puerta grande, —de entrada o de salida— y de una puerta secreta (1990: 193). Sólo una era necesaria y aun lógica o probable pero la presencia de ambas parece estar mimetizando las posibilidades aportadas por los diálogos del acto anterior. Por la grande puede llegar, de un momento a otro, Fernán Pérez con el propósito de acabar con su rival y llegar a un desenlace romántico que rompa las ilusiones de los amantes. La puerta secreta, si aparece disimulada para el público hasta el momento de su uso, aporta el elemento sorpresa. Visto así, hasta aquí el empleo de ambas puertas en nada difiere del de un drama áureo. Ahora bien, sí podrá vislumbrarse la novedad en la interpretación semántica: la puerta secreta supone un atisbo esperanzador pues el público confía —si la ve desde el principio— o espera —si no se da cuenta hasta que, efectivamente, se persona— en que por allí aparecerá doña Elvira para procurar la salvación del héroe. Como es natural, la ilusión quedará frustrada y precisamente la existencia de un resquicio de esperanza consuma la escena trágica con mayor contundencia<sup>2</sup>.

Me parece interesante anotar que el público contaba con una «predisposición múltiple» en el momento del estreno: la obra no se definía como romántica, ni como clásica, así que no había por qué esperar un desenlace propio ni de

---

<sup>1</sup> Precisamente en uno de estos cinco primeros dramas, *Elena*, los accesos parecen pensados desde la misma concepción que en las comedias del Siglo de Oro, recogida por el propio Bretón en otras obras; es decir, sirven para evitar encuentros entre los personajes que entorpezcan el curso de los acontecimientos diseñado por el autor. Si se selecciona como ejemplo el acto último al que ya se ha hecho mención, la cabaña en que se crea la acción se supone con dos puertas distintas, una para Gerardo, la del zaguán (a la derecha del actor), —por la que llega y también por la que sale este personaje antes de darse el pistoletazo— y la hecha para el uso de Gabriel, el marqués, quien se presenta por la puerta principal pero se va por la puerta del corral (esc. VI, 1835: 144-145) a ver a su hijo —llevado en casa de unos deudos justo antes de su llegada— y por esta misma, situada a la izquierda del actor, vuelve para encontrarse con Elena (esc. última, 1835: 164).

<sup>2</sup> El otro hueco de salida, la ventana del foro por la que Elvira pide auxilio manifiesta su inutilidad para un desenlace que haga felices al héroe y la heroína (1990: 211). Se trata, en cualquier caso, de un empleo exclusivamente teatral y muy poco realista: muchas de las cárceles medievales construídas en el interior de los castillos carecían de más abertura que una, en el techo, por la que se introducía al prisionero y por donde se le arrojaba de comer. Recuértese, por ejemplo, la prisión del castillo de Coca (Sarhou, 1979: 195).

tragedia ni de obra romántica —que venían a ser muy similares—. *Macías* tampoco se quería encasillar en el tipo del drama antiguo. Por tanto, en una escena de este corte, el público no podía proyectar una expectativa concreta: tan predispuesto estaba para un desenlace de drama de enredo áureo —que suponía el desenredo, sin malos tragos para los protagonistas o favoritos y risas— como para otro cualquiera. Ese desconocimiento, naturalmente, genera mayor ansiedad y motiva la concentración.

En el último acto de *El encubierto de Valencia* (1840), García Gutiérrez saca a escena un espacio de una semejanza casi idéntica<sup>3</sup>. También en este caso la puerta supone la esperanza de que María y Enrique puedan huir por ella y así parece que va a suceder, cuando la llegada del padre de la joven, don Juan de Bilbao, entorpece la fuga. María se verá obligada a elegir entre terminar de irse con Enrique y dejar a su padre como reo, o bien salvar a su padre, marcharse con él y permitir con esto que se ejecute la sentencia contra Enrique. María opta por su padre, de acuerdo con la prioridad que se concedía a éste en la normativa propia de la tragedia<sup>4</sup>.

El efecto, en ambos casos, es de la misma naturaleza. Sin embargo, generalmente parece que García Gutiérrez usa los accesos, sobre todo, como en el drama de enredo áureo, para que los personajes no se encuentren unos con otros: en *El paje*, en la escena octava de la primera jornada, Leonor llega para avisar a Blanca que su esposo se acerca y sale con ella por la puerta de la derecha (1992: 54), mientras su esposo se supone que llega por otra y don Rodrigo iba a marcharse por la del fondo (1992: 52), lo que hará tras su conversación con D. Martín (1992: 56). Igualmente, en la escena en que el paje asesina al esposo de doña Blanca, ésta desaparece por otra puerta situada al fondo, distinta de aquella que conducía al espacio latente donde don Martín recibiría la puñalada.

<sup>3</sup> Un calabozo en la cárcel de Valencia. DON ENRIQUE, sentado en un banco de piedra y en el mayor abatimiento. En el fondo hay una puerta grande, y otra más pequeña á la izquierda del espectador. Sobre esta última habrá una ventana cerrada por fuertes hierros, por donde penetra escasamente el resplandor de la luna

(1840: 66).

4           MARÍA.                                 ¡Padre mío!  
¿Por qué cruel, tan sin razón me ofendes?  
Yo que por ti muriera, y por tu vida  
diera mi sangre toda, ¿cómo quieres  
que ese tu amor de padre siempre puro,  
por otro amor desvanecida trueque?

(1840: 75).

Parece, sin embargo, que el público se enfadó con tal elección, según Martínez Villergas, y la obra, aplaudida hasta el momento, se rechazó por este motivo (1854: 95-96). Si se indagase en la motivación de tales reacciones, tal vez podría entenderse que María demuestra no haber perdonado de verdad a Enrique por su anterior traición. Una heroína romántica habría deseado morir con él, se habría empeñado en permanecer a su lado dejando que se salvara el padre, pero sin abandonar al amante. En una obra como *Amor de padre*, el autor ha de hacer que la protagonista se desmaye y que el padre aproveche entonces para llevársela, pues su intención era no separarse de su amado, aún en prisión.

Siguiendo con el empleo semántico de los accesos, en *Don Álvaro* adquiere cierto relieve la función otorgada a dos balcones en la escena V de la jornada I, donde aparecen «...uno cerrado y otro abierto y practicable por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna, y algunas copas de los árboles» (1986: 87) en el aposento de doña Leonor, a la que al poco veremos debatirse entre su pasión por don Álvaro y un amor filial que la hará detener los planes de la fuga ideada con el protagonista, como ha recalcado Shaw<sup>5</sup>. Observaremos también el comportamiento del marqués de Calatrava ante su hija y ante los balcones. Al comienzo de la escena entran ambos con Curra. El marqués repara en aquéllos:

...Están  
abiertos estos balcones,  
(*Los cierra*)  
y entra relente...  
(vv. 8-10; 1986: 87).

Del mismo modo que al encontrar el aposento de su hija abierto a un paisaje romántico con luna lo ha cerrado, también descubrió a Leonor «fascinada», con el corazón abierto a don Álvaro y se la ha llevado para que no le vea. Cerrados los balcones, no entra el relente de que se queja. Apartada la hija, cree que también su pasión se ha extinguido:

...Veo la tranquilidad  
que con la campestre vida  
va renaciendo en tu pecho,  
y me tienes satisfecho;...  
(vv. 56-59, 1986: 89).

Paralelamente, al salir de la estancia el padre —dejando cerrado el balcón— comienza la vacilación de Leonor, que llega a decidir no llevar a cabo el plan. Luego Curra aludirá al balcón, haciendo notar el valor simbólico de tal detalle cuando, apenas sale el marqués de la estancia exclama:

...¡Qué listo cerró el balcón!...  
que por él del palomar  
vamos las dos a volar  
le dijo su corazón.  
Abrirlo sea lo primero;...  
(Jorn. I, esc. VI; vv. 81-85; 1986: 89-90).

Es ella, por tanto, la primera que establece el paralelismo entre la situación espacial y la acción de la obra y la que vuelve a animar a Leonor.

---

<sup>5</sup> Aquí Leonor aparece, aun antes que Don Álvaro mismo, como la víctima de una situación auténticamente trágica, atrapada como está entre dos fuerzas igualmente justificadas: el amor del padre y el amor de un futuro marido. La escena de su vacilación, mientras aumenta la tensión creada durante la exposición, al mismo tiempo nos enfrenta directamente con el hondo patetismo de la situación inicial del drama. En realidad, las escenas cinco, seis y siete, con la vacilación de Leonor situada estratégicamente entre las dos desgarradoras apelaciones a su fidelidad, forman una sola unidad dramática

Pero existen otros índices de esta relación sentimientos de Leonor—balcones. Curiosamente el padre ve, al entrar, los dos balcones abiertos, o por lo menos así lo dice, e igualmente la acotación indica que los cierra. No obstante, la acotación que encabeza la escena señala que uno de los balcones está cerrado y el otro abierto, y Curra sólo menciona que ha cerrado uno de ellos. ¿Un desliz del marqués? ¿Un desliz de Rivas? En cualquier caso, resulta altamente significativo en tanto en cuanto supone una señal de la concepción de la realidad y de su hija que tiene el marqués, pues no concibe que en Leonor haya una lucha entre el amor filial y el que siente por don Álvaro. No acierta a ver que una parte de Leonor se resiste a la desobediencia y no atiende a su aflicción antes de dejarla para ir a dormir y después, al sorprender su fuga. Es un ejemplo de cómo su percepción de la realidad aparece guiada por unos esquemas maniqueos. Puesto que ha desobedecido sus deseos, es imposible que siga siendo hija suya. Que le nombre padre le mancha:

MARQUÉS. No soy tu padre, aparta... (...)

MARQUÉS. Aparta; sacadme de aquí..., donde me muera sin que esta vil me contamine con tal nombre...

(Jorn. I, esc. VIII, 1986: 100)

No puede quererle al mismo tiempo a él y a don Álvaro. Tampoco es capaz de ver un balcón abierto y otro cerrado, en una asimetría semejante a la tensión que ya existe en Leonor desde el principio de la escena y que compartirá con otras muchas heroínas románticas: hallarse entre la espada y la pared, por utilizar una expresión no por lo manida menos gráfica, en un conflicto entre su posición respecto a su familia —su situación social o lo que sea— y su amor por el héroe. La heroína romántica tiene algo en común con los dos personajes masculinos en pugna, es un personaje en transición entre el mundo maniqueo del padre y el mundo nuevo que anuncia el héroe romántico. Leonor también tiene un balcón de su corazón abierto a don Álvaro, y otro cerrado por amor a su padre. Las dos posturas en lucha hallan su representación en la actitud de Curra y del propio marqués con respecto a los balcones.

Como en los escenarios ya estudiados de *Alfredo*, nuestro autor se complace en anticipar al espectador con la disposición escénica la situación que se va a desarrollar a su vista. Si con frecuencia en el romanticismo el paisaje acusaba los sentimientos del personaje, en el teatro de Rivas el escenario, ya sea por la colocación de ciertos elementos, ya por el tipo de estancia o paisaje que presente, expone explícitamente los auténticos sentimientos de los personajes, la verdadera situación en que se ven envueltos, de modo que no puedan engañar sus palabras, sino que gracias a aquél o aquélla queden confirmadas o desmentidas éstas. Aquí, claro, la actitud de Leonor se evidencia en perfecta correlación con el escenario<sup>6</sup>. Éste sirve como soporte que ratifica, mudo, de cara al público, la sinceridad de la muchacha.

---

<sup>6</sup> El espacio latente, apenas visto por el espectador, oscuro, al aire libre y con luna bien puede representar a un don Álvaro de origen misterioso y relacionado con el romanticismo, mientras que el espacio interior, el aposento, con sus desgastados muebles del siglo XVII, bien puede asociarse con el padre, como se verá en otro apartado.



#### 2.2.4.— *El paisaje de fondo en relación con otros signos dramáticos*

El paisaje de fondo, generalmente representante de un espacio abierto, significa por contraste con los espacios cerrados cuando aparecen a través de ventanas y otros accesos. De algún modo, se imprime en el espectador una sensación de dualidad, abierto-cerrado. Lo abierto, **pintado** en un telón; lo cerrado, de apariencia mucho más real, en tres dimensiones y siendo atravesado por la proxémica de los personajes. Dualidad que guarda relación de semejanza con las esperanzas de los personajes, sus proyectos, truncados o encerrados por la realidad y desvanecidos al fin. Pueden recordarse aquí las pinturas de fondo de *Alfredo*, por ejemplo, pero, en general, las pinturas de paisajes, ciudades o jardines en telones de fondo se prodigan en estos dramas. Quizás la función única y directamente buscada era la de ampliación escénica, sólo que a veces ésta se prolonga y enlaza con otros signos.

No me estoy refiriendo a un paisaje que implique una ruptura espacial con respecto al primer plano escénico, lo que podría calificarse de una división en zonas ya analizada antes, sino un paisaje que suponga una prolongación del mismo, como en la primera escena y la III de la Jornada II en *Don Álvaro*, que presenta a Leonor sola ante el convento de los Ángeles, en un cuadro que sitúa una perspectiva de la villa de Hornachuelos y un fondo de montañas, sin que falten los derrumbaderos (1986: 110)<sup>1</sup>. Es posible que Rivas concibiera la escena dramática como cuadros sucesivos, de ahí la importancia dada, en la representación de exteriores, al paisaje de fondo (Casalduero, 1974: 13), pero no cabe duda de que también se extienden los límites reales del escenario, a lo que contribuirán las teorías de perspectiva en su aplicación a las concretas pinturas de escena.

En realidad Rivas es, de los cinco primeros autores, el que, conscientemente, más juego busca a tal recurso en este drama. Es probable, además, que su afición por la pintura le hubiera llevado a conocer bien el simbolismo del romanticismo pictórico europeo, cosa que habría logrado influirle. De las catorce decoraciones que propone al escenógrafo, cuatro de ellas amplían el espacio escénico por este medio. De los otros autores, Pacheco se vale de este recurso en el acto IV, en un ambiente que la crítica censuró por «pastoril», y en el decorado ya anotado del acto II. También la escena primera de *La conjuración de Venecia* ofreció en su representación madrileña un fondo de góndolas y calles venecianas (1993: 134-135), detalles que, sin embargo, Martínez de la Rosa no menciona en el cuerpo del texto.

Los paisajes de fondo, en cualquier caso, no son sólo ampliaciones escénicas: su significación por contraste con el decorado y los actores y su significación por semejanza con el mensaje dramático a veces parece claro. Sirvanos sólo un ejemplo. En *El gran capitán*, aparece en los actos II, IV y V, precisamente en aquellos en que la esperanza de Nemours por unirse con Elvira es el *leit motiv* acompañante de una acción que les mantiene alejados y enfrentados, en cuanto representantes de naciones enemigas que son él y el padre

---

<sup>1</sup> La escenografía de ambas escenas es comentada extensamente por Arias de Cosío. (1991: 81-82).

de ella, González de Córdoba. La esperanza se convertirá en quimera cuando Nemours sea derrotado y muera, en el desenlace.

De todos modos, no me parece correcto generalizar sobre las connotaciones ni sobre la posible atribución de simbolismos a todos los casos en que se idean estos fondos. García Gutiérrez es muy dado a ellos, y su función pocas veces admite una interpretación simbólica sin forzar las cosas. En *Venganza catalana*, así puede considerarse el, sin duda, telón pintado que había de representar «al otro lado del teatro, casas aisladas, que forman calles entre sí» en el acto IV; también, en el acto primero, la «vista parcial de la ciudad» que había de situarse en el foro. Sin embargo, si cabe aceptar que la época romántica de la que *Venganza catalana* guardaba resabios había abierto el cauce a este tipo de escenografía, no me atrevería a juzgar estos «telones de fondo» una prueba clave para clasificar la obra dentro del movimiento a que se refiere esta tesis. Y esto, igual que en otras obras, porque el paisaje de fondo no adquiere siempre en los dramas de García Gutiérrez, y lo mismo pasa en las creaciones de otros autores, el estatuto de «signo» cuyo significado se engarce con el de los otros signos teatrales. El que en dramas concretos, como en *El paje*, amplíe el escenario, como se analiza en otro capítulo, y suministre una sugerencia acorde con otros signos, no creo que pueda extrapolarse sin más; por el contrario, incita a preguntarse si estaba en la intención del autor esta significación o si se trata de un efecto no intencional.

Tal vez Nemesio Ramírez y Losada no intentara, en el acto III de *Guillermo de Nassau*, más que sugerir un detalle de moda romántica al situarlo en el jardín de la casa de Vargas, con una reja al fondo por la que «se divisan unas ruinas». Sin embargo, el escaso interés escénico y escenográfico general en la pieza obligan a concentrar la atención en este «capricho», muy acorde con el argumento. Carlos, el protagonista de linaje oscuro, cuya madre, doña Margarita, sólo sabe que lo es cuando le ha sentenciado a muerte y es tarde para revocar la orden, de algún modo consigue librarse del encierro al que le ha sometido su padre, Guillermo de Nassau, al fin del acto II, temeroso de que sus enemigos aprovechen su salida para matarle. Así, cuando se levanta el telón para el acto III y se puede contemplar el jardín de la casa de Vargas, parece, en principio, que el espacio se ha abierto, que va a concederse un respiro, pues también Carlos ha logrado llegar a la cita con su amada Elvira, hija de Vargas. Pero el espectador conoce las trampas que se le preparan al joven y debe asistir tenso a toda la escena, cuyo espacio también encuentra la contrapartida de las ruinas que se otean en el paisaje de fondo, presagios de desastre. Todos los acontecimientos siguientes ratifican esta expectativa y Carlos será prendido en la casa de Elvira. Como en otros dramas, en el último acto Guillermo encontrará una posible fórmula de salvación para su hijo, pero el sonido fúnebre de una campana avisará de haberse realizado la ejecución.

## 2.3.— FUNCIONES DE OTROS REPARTOS ESCÉNICOS EN LOS DRAMAS ROMÁNTICOS DE FECHAS SIGUIENTES

### 2.3.1.— *La correlación entre la organización arquitectónica y las relaciones entre personajes: Felipe el prudente y Adel el Zegrí*

Ya se ha visto que muchos recursos básicos de los primeros dramas se repitieron en obras posteriores. Muy pocos saltan, escénicamente, por encima de los que siempre se han considerado «primeros o más notables ingenios» del romanticismo español. Sin embargo, en algunas ocasiones se carga de una función distinta, original, un recurso concreto. Véase, por ejemplo, *Felipe el Prudente*<sup>1</sup>, de Pedro Calvo Asensio, autor sobre el que no he encontrado estudios críticos.

La mayoría de las obras románticas, de la misma manera que las no pertenecientes al género, se servían de las puertas laterales a derecha e izquierda propias del escenario a la italiana para la entrada de personajes. Calvo Asensio imprime a este enfrentamiento físico de la arquitectura escénica un significado parejo de enfrentamiento entre los ocupantes de los espacios latentes a los que se accede por tales puertas, en virtud de la semejanza habida entre esta disposición y la situación tal y como se va planteando a lo largo de la obra. Tres de los cinco actos de *Felipe el prudente* tienen lugar en un escenario dispuesto de la siguiente manera:

Salón de palacio: dos puertas laterales á la derecha; otras dos á la izquierda; una en medio con rompimiento y al fondo se vé la puerta de la capilla de palacio. La derecha del primer término, conduce á la cámara del Rey, la de frente á esta, á la del Infante, y el rompimiento á otras piezas interiores de palacio y á la calle  
(1853: 7).

Por otra parte, los acontecimientos que ocurren en el interior de estas cámaras latentes del primer término que corresponden a padre e hijo, respectivamente, quedan cubiertos a los ojos tanto de los espectadores como de los personajes que no entran en ellos, de la misma manera que las intenciones y, sobre todo, los sentimientos del infante quedan al resguardo, inexplicados, malentendidos o, simplemente, ocultos, para su padre, y viceversa. Calvo Asensio concede al juego lúdico un papel en el entendimiento de esta disposición: en el primer acto, un ujier impedirá a don Carlos penetrar en el dormitorio donde su padre se encuentra enfermo; la distinción en el trato observada por el infante respecto al Cardenal y a Ruy-Gómez de Silva, que entran allí sin detención alguna, constituye una primera prueba de aquel enfrentamiento que, en principio, parece proceder exclusivamente del padre, pues don Carlos incluso disculpa a Felipe II en

---

<sup>1</sup> El drama mereció grandes aplausos cuando se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid (en *El Enano*, 5-IV-1853: 2). Los distintos motivos románticos y su modo de engarce adscriben el drama a tal movimiento totalmente, en mi opinión, aun cuando ya unos años antes, en 1847, muchos periodistas consideraran que el romanticismo había muerto (Alcalá Galiano, 1847: 249; en *El Faro*, 30-V-1847: 2).

su soliloquio:

CARLOS. (...) Oh! de tan funesto mal  
mi alma a mi padre disculpa,  
solo autores de la culpa  
son Silva y el Cardenal.  
Ellos solos... ellos solos  
son la causa de mis males  
(Acto I, esc. V; 1853: 15).

Así, los elementos visuales, los verbales y los lúdicos alcanzan un estatuto de correferencialidad. Este enfrentamiento, de la misma manera que estos espacios, queda latente, innombrado, en los primeros actos, hasta que el rey descubre, en el acto III, la conjuración en la que Carlos pensaba implicarse y, paralelamente, ordena el registro de los aposentos de su hijo y el encarcelamiento de éste. Este desequilibrio en cuanto a los lugares de penetración, que también podría haberse mencionado en otro capítulo, deja constancia, gracias a su grafismo, a su evidencia física, de un auténtico antagonismo personal entre dos personajes en absoluta desigualdad de condiciones<sup>2</sup>.

Podría replicarse que tal concepción de los espacios latentes y su «ostensión»<sup>3</sup> en escena por medio de los accesos no era nuevo: *La reina Sara*, estrenada cuatro años antes, contaba con una disposición escénica idéntica durante tres actos: «Un salón en el palacio de BIRGER II. Puerta en el fondo; laterales; á la izquierda las habitaciones de la Reina, á la derecha las del Rey: ventana á la izquierda» (1849: 7). Disposición que, en efecto, aun manteniendo el realismo escénico podía relacionarse con la actitud traidora de la reina, casada con Birger II pero que ofrece su amor a Alberto, a la sazón enemigo del monarca. Sin embargo, en esta pieza el paralelismo no se expresa tan claramente como en el caso anterior, por carecer de otros signos, los lúdicos, por ejemplo, que orienten la interpretación en el mismo sentido. Tal y como está, parece tratarse, más bien, de una organización mimética con respecto a la tragedia neoclásica, un lugar que permitiera el encuentro entre personajes con los oportunos accesos para sus entradas y salidas.

En cualquier caso, la antítesis y el contraste en todos los códigos escénicos fueron figuras especialmente mimadas por los románticos. Un uso señalado por la crítica del estreno de *Adel el Zegrí* sirve por una parte para reafirmar el aprovechamiento de la naturaleza visual del teatro en el drama romántico y, por

---

<sup>2</sup> *Felipe II*, una versión anterior de la obra, realizada en 1836 por José María Díaz, carecía de este tipo de retórica visual. Se tendrá ocasión de comparar el tratamiento del mismo tema en las dos obras en otro apartado.

<sup>3</sup> Como se ve, uso la traducción del término «ostension» que Keir Elam estudia como un tipo de signo:

Theatre is able to draw upon the most «primitive» form of signification, known in philosophy as *ostension*. In order to refer to, indicate or define a given object, one simply picks it up and shows it to the receiver of the message in question

(1980: 29-31).

otro, para observar un ejemplo de traslado de la tensión dramática a los espacios latentes. Los personajes románticos procuran, en la medida de lo posible, no presentar sólo verbalmente sus ideas, sino también física, sensiblemente. La condesa, que previamente ha permitido que el espectador sepa su intención de, a un mismo tiempo, lavar la honra que cree manchada por la relación de su hija con Gonzalo y vengarse de éste por haber matado a su hijo, hace ver a Adel —y al público— sus planes concretos para la consecución de ambos objetivos: la puerta derecha de la sala donde están hablando da paso al espacio latente donde se celebra la ceremonia de enlace entre los jóvenes. La otra:

CONDESA. *(Con alegría feroz)* Has acabado? *(Se dirige á la puerta de la izquierda, la abre, y se ve un tajo, y al verdugo con la cuchilla en la mano)*. Mira la suerte que á los dos os espera; la ves...? Mírala *(Suelta la puerta, y esta se cierra de golpe)*  
(1838: 45).

*El estudiante* comentó el «incesante afán de presentar contrastes violentos y situaciones horribles» —en su opinión la parte más «sublime» de los dramas modernos—, y señalaba como ejemplo «poner á la vista, simétricamente colocados, á un lado el altar de la ceremonia nupcial, y al otro el tajo y la cuchilla» (2-IV-1838: 2).

### 2.3.2.— *Espacios latentes como amplificadores escénicos, descargos de la tensión dramática y creadores de expectativas de signo positivo*

Los espacios latentes no sólo se utilizan, como se vio en algunas muestras de un apartado anterior, de un modo amenazante. Muchos autores los emplean como medios para ampliar las posibilidades de unos escenarios estrechos. Pondré un ejemplo muy sencillo y sin más importancia semántica: El acto I de *El zapatero y el rey*, tiene lugar en el interior de la casa de Diego Pérez y su espacio latente, más o menos perceptible a través de la ventana y la puerta de entrada —presentes pero también aludidas por los personajes—, se supone el mismo espacio que aparecerá a los ojos del espectador en el acto II, donde, a su vez, el interior de la casa de Diego Pérez aparecerá como espacio latente, utilizable y utilizado por el rey para enterarse de la conjuración tramada en su contra:

Plazuela cuyo fondo representa la fachada principal de una iglesia abandonada: en el fondo el átrio cercado de verjas de hierro, á la derecha el exterior de la casa de Diego, con la ventanilla que abrió D. PEDRO en el acto anterior

(1980: 106).

Me parece curioso que uno de los escasos detalles originales de Romero Larrañaga en su *Doña Jimena de Ordóñez* tenga que ver con la distribución escénica<sup>1</sup>. Larrañaga utiliza el principio perceptivo de la «buena continuidad» y el «cierre», y para agrandar los supuestos espacios latentes deja al descubierto una parte de ellos. Así, en el acto primero, la puerta del fondo permite que se distinga parte de la muralla del castillo donde, se supone, sucede la acción, con el consabido centinela que lo custodia (1838: 3); los personajes se percatan de la aproximación de alguien desde el espacio latente a la escena por los movimientos del centinela allí situado, lo que crea en el espectador la ilusión de ese espacio que se escapa de su vista:

(Se ve cuadrar al centinela)

AZNAR. (Mirando con interés.)

El vijía del muro ha saludado.

DON GONZALO. Algunas damas hacia aquí se acercan

(Acto I, esc. II, 1838: 8).

---

<sup>1</sup> La obra, en lo demás, abunda en tópicos de los dramas más exitosos del romanticismo, aunque enfocados de otra manera: Doña Jimena accede al matrimonio con don García, a quien odia, por salvar a su padre —a semejanza Isabel en *Los amantes de Teruel*—, lo que la priva de unir su suerte a la de Aznar, con la agravante de haberse comprometido a no pertenecer a otro hombre en toda su vida. Corrida la noticia de la muerte de don García y concertada la boda con Aznar, pese al juramento, la supuesta sombra de éste amargaré y asustará a la joven viuda, compareciendo justo en el momento clave —como la de Jorge en *Alfredo*—. No pueden faltar, claro, los coros, las canciones y, en general, el uso escenográfico de los sonidos —tan presentes en los dramas de García Gutiérrez—, los protagonistas que llegan a escena embozados o con la visera calada para picar la curiosidad del espectador, el sueño premonitorio y los malos agüeros de Jimena y Aznar —como en *El trovador*—, etc.

Por supuesto, en todas las épocas ha sido necesario recurrir a una suerte semejante de sinécdoques. Pero lo que en el teatro de los siglos XVII y XVIII suponía, más bien, una «esquemmatización» de los lugares reales, de modo que unas rejas representaban una calle, un árbol con gradas una plaza de pueblo, un pozo el patio de una casa o unas pequeñas enramadas un jardín (Castillejo, 1984: 92-109), en este teatro de escenografía pretendidamente «realista» se colocan cuidadosamente los elementos en un segundo plano, de modo que la única parte visible permita imaginar la totalidad, inexistente pero también aparentemente tapada por la decoración del primer plano.

En el teatro romántico se despliegan todos los recursos sensoriales necesarios para que se manifieste el principio de buena continuidad. También los pasos que resuenan contribuyen a crear la ilusión de los espacios latentes en el drama: justo ellos separarán a Aznar y Jimena, en ameno diálogo, al final de la escena IV:

DOÑA JIMENA. Ois: En las desiertas galerías,  
sordo marchar resuena.  
Respetareis sus días...(...)  
AZNAR. A Dios, Jimena. (*Se van*)  
(1838: 16).

El mismo recurso se emplea en el acto II, que ahora tiene lugar en una estancia baja del castillo, con su portón de hierro al fondo y un farol sombrío que «ilumina el interior que es de piedra» (1838: 21). La marcha de Aznar no se presentará ante el público como una simple salida de escena, antes bien, se simulará su partida mostrando un fragmento del espacio latente y completando la ilusión por medio de un personaje que verbalmente expresa lo que él supuestamente puede ver —procedimiento hartamente manido— pero, sobre todo, con los sonidos adecuados:

*(El centinela ha bajado el puente levadizo y rastrillo que se verá un poco. AZNAR desaparece. DON GONZALO le acompaña hasta fuera del portón, desde donde dirá estos versos con la pausa necesaria; cuando estos lo indiquen se oirá la marcha de un caballo)*

DON GONZALO. Cuán airoso que ha montado  
sobre su corcel ligero:  
mirando se halla al terrero  
dó reposa el bien amado.  
Y ahora con interés  
con su page hablando está  
y este se inclina... y se vá... (...)  
con su lanza su saludo,  
me envía Aznar... Ya partió.

(Acto II, esc. III; 1838: 26-27).

También los sonidos indican que el espacio latente que corresponde a la capilla de la ermita en el cuarto acto lo es en efecto y producen el suyo en don García, quien aguarda fuera a que termine de celebrarse la boda entre los amantes:

...Qué he escuchado! (*Se levanta al escuchar los tres toques de la campanilla para alzar.*)

Es el cuerpo consagrado  
del divino Redentor.

Jesus hijo... Del furor  
me siento ya desarmado.

Osaría profanar  
este recinto piadoso. (*Vuelve la campanilla á sonar.*)

Otra vez... ¡Qué religioso  
es el sonido de alzar

(Acto IV, esc. VIII; 1838: 73).

Uno de los motivos para no estimar dramas románticos en sentido estricto algunas obras, —por ejemplo, *Venganza catalana*— en lo que concierne a los puntos tratados en esta investigación tiene que ver con un empleo convencional de los espacios latentes, que carecen de un significado particular.

En *El Gran Capitán* destaca un espacio latente: una galería que un soldado le muestra al duque de Nemours, que el espectador ha de imaginar a través de un acceso y por donde se supone que se acerca doña Elvira a la sala que la escena representa:

SOLDADO. Es imposible  
llegar a su estancia; y cerca  
aquí estamos, por si vienen,  
de nuestra entrada secreta.  
No pasemos adelante.

NEMOURS. Entonces ¿de qué manera...?

SOLDADO. (*Conduce a NEMOURS á la puerta de la izquierda y señala hácia dentro.*)

Mirad... ¿no veis al extremo  
de esta galería estensa  
una luz?

NEMOURS. Sí... Dos mujeres...

SOLDADO. Pues Elvira es una de ellas

(Acto III, esc. III; 1843: 53).

Se observa que el autor trae a doña Elvira a escena, en vez de acercarse él hasta su cámara.

Una disposición semejante la había sacado a escena antes García Gutiérrez, en *El trovador*, si bien apoyando en ella mayor carga dramática, mayor tensión, en virtud del elemento temporal que juega en unión con los espaciales. Es la escena que representa al fondo el locutorio del convento y a la derecha insinúa un espacio latente, la iglesia del convento (Jorn. II, escs. VI y ss). Leonor va hacia allí con todo el acompañamiento requerido para profesar. La separación de ambos espacios contribuye a hacer verosímil que Manrique y Leonor no se encuentren, no se vean.

García Gutiérrez resuelve de modo diverso a como lo haría después en *El rey monje* y a como lo realiza Gil y Zárate una situación de la misma estructura



que la del féretro de Isabel, antes estudiada, y que el desenlace de *Rosmunda*. En esta última obra se abrían las puertas de la capilla para mostrar al personaje y al espectador algo inesperado o temido por el protagonista, el rey Enrique II. Gil y Zárate se servía de la sorpresa y la «ostensión» escénica. García Gutiérrez apuesta trabajo lúdico: saca de escena a Leonor y luego la hace volver, lo que implica haberse verificado la ceremonia. La ostensión de este dramaturgo se efectúa mediante la presentación del personaje en el antes y en el después, dejando que el espectador rellene imaginariamente el hueco de acción efectuado en el espacio latente. Anuda, pues, un recurso espacial con uno temporal. Por otro lado, tanto en *Rosmunda* como en *El trovador*, los autores suman a estos efectos la utilización de otro recurso temporal provocador de tensión dramática: Gil y Zárate deja transcurrir un período de tiempo entre la salida de escena de Arturo y Rosmunda para celebrar su matrimonio y la llegada al lugar del rey; este lapso se explicita por medio de un sirviente, Roberto, que ocupa la escena VIII del acto IV para anunciar la próxima venida de don Enrique, al que por una ventana ve acercarse. García Gutiérrez, en cambio, deja la escena sola un lapso de tiempo, tiempo que separa la entrada de Leonor en la iglesia para profesar y la entrada de Manrique en escena, tiempo escénico que, por no aclarar al espectador su correspondencia en tiempo diegético, suscita la incertidumbre sobre si habrá sido el suficiente para que la profesión se haya efectuado. Tiempo escénico, por otra parte que, al ofrecerse «en estado puro», como único elemento dramático, sin personajes ni acción, es decir, como tiempo «vacío», crea en el espectador la sensación de prolongarse más que si estuviera «lleno», y provoca en él mayor ansiedad<sup>2</sup>.

En *El paje*, como en otros muchos dramas, el espacio latente sirve para que Ferrando no cometa en escena el crimen contra el marido de doña Blanca<sup>3</sup> (Jorn. III, esc. VIII; 1992: 97) según el mismo pudor escénico del autor que le había llevado a dejar la escena sola mientras don Ramiro permanecía en el cuarto de Isabel en *El rey monje*, espacio latente.

Otros espacios contiguos, como en *María Coronel*, sirven a modo de biombos para ocultar a los personajes de la escena lo que los espectadores conocen. En el primer acto, los acompañantes embozados del también embozado rey don Pedro se esconden en un cuarto con acceso al de la escena, mientras el monarca habla con doña María. Más tarde él mismo recurrirá a meterse allí ante la llegada del esposo, Juan de la Cerda. En el tercer acto, la permanencia de doña María en un espacio latente que simula un oratorio redobla la tensión ante el acoso de don Pedro, a quien se ve a un tiempo recatarse de molestarla y preparar el cruel cumplimiento de sus planes.

---

<sup>2</sup> En los experimentos sobre la percepción temporal, numerosos psicólogos han podido apreciar como una impresión universal este tipo de impresiones (Dember, 1990: 319).

<sup>3</sup> Todas las retóricas habían invitado a evitar la muerte en la escena (Lausberg, 1976, II, § 1224: 499). En esto muchos románticos siguieron, con mayor o menor originalidad, la preceptiva clásica —ya se ha visto a Zorrilla resolverlo así en *El zapatero y el rey*—, incluso remachándolo en los textos. No son raros ejemplos como éste de *El peregrino*: Vitiza se suicida, pero cae dentro del cuarto de la izquierda «para evitar el mal efecto que produciría tendido en la escena hasta el fin del drama» (1847: 25).

### 2.3.3.— *La importancia del acceso secreto como recurso de sorpresa agradable o de alivio y sus implicaciones significativas*

Uno de los dramas donde adquiere sentido positivo el acceso secreto es *Adel el Zegrí*. Adel, despojado de su palacio, conoce los pasadizos subterráneos contruidos bajo su dirección, de manera que el haber pasado a otras manos, las de la familia Valmorado, se presenta como de una relatividad suficiente para que Adel pueda, en el desenlace, salvar a su hijo Gonzalo y a Isabel. El conocimiento del palacio entraña el poder de Adel sobre sus habitantes.

Muchas obras juegan con el acceso secreto en un sentido de entrada en lo prohibido. En Macías, ya lo señalábamos antes, el acceso secreto no parece algo lógico, pues no resulta propio de un encierro, que había de estar bien custodiado y ser bien conocido para los dueños. En una sala o dormitorio de una mansión fortificada o un palacio sí parece más comprensible su presencia, como en *El gran capitán* (Acto III, esc. III; 1843: 53) donde la puerta secreta desemboca en una sala contigua a la capilla: es la que utiliza Nemours para ver a su amada Elvira; o como la que en *Bárbara Blomberg* le sirve al emperador para acudir a su cita con Blanca, en la escena IV del acto II, que se sitúa en un salón de la casa de ésta; o, incluso, la del acto tercero de *Doña María Coronel*, acto que transcurre en una habitación del alcázar de Sevilla, donde don Pedro tiene recluida a doña María en espera de que acceda a sus pretensiones.

En *Juan de Suavia*, cuyo acto III tiene lugar en una torre en el castillo real de Sarnen, la puerta secreta se colocará en el foro —y por ella Venera pasa y enseña a Rodolfo el modo de salvarse (1841: 36)—, tras un retrato de cuerpo entero que la enmascara (recurso heredado de *Hernani*, como veremos). Es cierto que allí Conrado le dirá a Rodolfo que es su prisionero y que aquel cuarto le va a servir «a un tiempo de prisión y de sepulcro» (1841: 35), pero no se trata de una cárcel en sentido estricto, sino de una sala con puertas laterales y ventana. Tampoco se trata de una prisión en sentido estricto, sino de una «cámara que sirve de prisión al Príncipe» la representada en el acto V de *Felipe el prudente* (1853: 92). De hecho, a la izquierda puede observarse «un balcón practicable» y, por añadidura, aparece «adornada con mayor lujo que la habitación del Rey». De ahí que la presencia, a la derecha y en primer término, de una puerta secreta, por donde pasa la Reina para anunciar a Carlos cómo ha preparado su huida, entre dentro de lo esperable. En realidad, repite una situación idéntica, ya se ve, a la de muchas obras.

En cambio, lo original de la disposición en este acto, en lo que a puertas se refiere, es la presencia de una al fondo, «la cual permanece constantemente cerrada» (1853: 92). El espectador aguardará impaciente hasta el desenlace la aparición de algo importante por aquélla —porque el rey ha avisado al consejo que acuda allí para saber su resolución sobre la condena de su hijo—, igual que aguardará hasta el último instante la salvación de don Carlos. La decepción que supone para él la muerte del príncipe en brazos de un padre que le había perdonado es del mismo tono que el asombro decepcionado de los miembros del consejo cuando abren aquella puerta del fondo, asombro porque esperaban conocer la decisión del monarca, no la ejecución de la condena, aunque ellos mismos la hubieran decretado.

En *El paje* se recurre al acceso secreto igual que en *La corte del Buen Retiro*, cuando el rey, cercano el desenlace, ordena a la dama de la reina que entregue al conde de Villamediana la llave que supuestamente le franquearía la entrada en el dormitorio de doña Isabel, a través de una galería secreta; es decir, el acceso secreto se convierte en cepo, cepo que también pone, en *El paje*, Bermudo a don Rodrigo, para que se entreviste con doña Blanca y permita a don Martín descubrirles:

BERMUDO. Esta llave os dará franca entrada hasta su oratorio.

D. RODRIGO. Toma, toma, buen viejo... esta cadena, todo cuanto poseo es tuyo.

¡Esta llave me dará franca entrada hasta su oratorio!

BERMUDO. Hay una puerta secreta. Queda a la orilla del río; ésa la encontraréis abierta al toque de la oración, que no se hará esperar mucho tiempo  
(Jorn. II, esc. IV; 1992: 67).

Pero nadie podía disputar a Victor Hugo haberse servido del mismo recurso magistralmente en el tercer acto de *Hernani*. Cuando éste se refugia, perseguido por Carlos V, en el castillo de Silva, Ruy Gómez debe respetar las leyes de hospitalidad y, aun cuando tiene cargos contra él, acepta ocultarle del airado monarca. El teatro representa la galería de retratos de la familia Silva, y en el que representa a Ruy se abre un resorte que guarda un armario. Mientras Carlos V está presente ni un solo momento decae la tensión sobre si Ruy entregará a su rival o no, si faltará a la ley de la hospitalidad en pro de la obediencia al emperador y cediendo ante sus propios deseos. Hugo demora la escena haciendo que el rey pase revista a todos los retratos, haciendo que Ruy se detenga ante el suyo propio y pronuncie unas palabras que lo mismo se dirigen al rey que al encerrado. La disolución de la escena se produce cuando Carlos V se lleva a doña Sol como rehén. Ruy, a pesar de todo, ni aun con esta amenaza traiciona a su huésped (1836: 60-65).

Después de un empleo semejante, el listón había quedado muy difícil de superar. Sin embargo, muchos autores se conformaron con imitaciones fáciles, y la puerta secreta sirvió de alivio a muchos personajes en la década de los cuarenta, pero también a muchos dramaturgos, que no debían de andar muy imaginativos para dar con algún recurso menos manido con que salvar a sus héroes. Una puerta secreta sacará a Ramiro de la cárcel en *Amor y patria*, quizás con vistas a que él en el último acto se muestre generoso con su adversario don Pedro y también le permita escapar de un motín en cuya victoria desemboca una obra cargada con todo el avituallamiento de tópicos románticos (máscaras, campanas tocando a rebato, amor correspondido de un pechero, jefe de un motín, por una noble...), excepto el desenlace. También hubo quienes imitaron el detalle de guardar la puerta secreta tras un cuadro, como Ruiz del Cerro, en el acto III de *El favorito y el rey*, o Fernández y González en el primer acto del ya citado drama *Luchar contra el sino*, donde la puerta secreta por la que el rey accede a la escena aparece disimulada por un retrato que representa a Miguel Ángel (1848: 1).

### 2.3.4.— *El empleo de los accesos en la construcción dramática: García Gutiérrez*

García Gutiérrez en algunas escenas —aunque muy contadas— de sus dramas estructura toda la concepción escénica desde un perfecto anudamiento de los recursos que se van analizando en este capítulo. Aquel abrir la puerta del fondo al final del segundo acto en *El rey monje* para mostrar el féretro del supuesto cadáver —antes comentado— se relaciona con la apertura, en el acto IV, de una puerta, también situada al fondo del escenario, por la que sale Leonor: «...La puerta del fondo se abre, y aparece en ella ISABEL, vestida de blanco, con una luz en la mano» (Esc. V, 1992: 197). Leonor, en el contexto en que se produce su comparecencia, se presenta como venida del otro mundo, de hecho alguno de los personajes la llama «fantasma»:

ORDAZ. ¡Vade retro, la fantasma!  
(...) Alma en pena, tal por cual,  
váyase, o tendrá que ver  
(Esc. V, 1992: 197-198).

García Gutiérrez se sirve de la relación entre el escenario real y los escenarios representados, de su intrínseca asociación, perceptible y asumida por el público, como de un recurso añadido. El mismo espacio le sirve para representar tanto la habitación de Leonor como el salón del castillo en este acto IV, el espectador ha visto el supuesto féretro de Isabel en el mismo lugar arquitectónico por donde ahora sale la joven como una aparición.

Este autor manifiesta una tendencia a utilizar al menos tres accesos en la mayoría de las escenas, cuando no más<sup>1</sup> y a conceder a la puerta del fondo el protagonismo sobre las otras, a hacerla servir de «acceso principal» o «acceso para las situaciones importantes». Por la puerta del fondo aparecen, en la última escena de la jornada II de *El paje*, don Martín y Bermudo, que encuentran a la esposa del primero, doña Blanca, con don Rodrigo, lo que provocará el enfrentamiento entre marido y amante:

(En este momento se abre la puerta del fondo, y aparecen DON MARTÍN y BERMUDO; al mismo tiempo, sale FARFÁN por la de la izquierda con la espada desnuda. DOÑA BLANCA se precipita a su oratorio, y DON RODRIGO acomete al CONDE):  
BERMUDO. ¡Vedios!  
DOÑA BLANCA. ¡Piedad!  
DON MARTÍN. No hay piedad.

---

<sup>1</sup> En muchas de sus obras, no obstante, el empleo de accesos tiene mucho que ver con las entradas y salidas propias de los dramas áureos. No en vano se dijo (Hartzenbusch, 1866: XVI) que la dramaturgia de García Gutiérrez era una síntesis entre el modelo francés de Alejandro Dumas o Víctor Hugo y la tragicomedia española del siglo XVII, «con mayor peso específico de ésta», añade Rey Hazas (1984: 49). No se olviden, por otra parte, sus obras claramente afincadas en la herencia áurea: *Afectos de odio y amor* o, en mi sentir, *Empeños de una venganza* y *El premio del vencedor*. Incluso en su tiempo se llegó a decir lo mismo de *El rey monje* y *El trovador*: «son comedias de nuestro antiguo teatro, enteramente, sin sujeción alguna á las reglas del teatro intruso, ni á la esperiencia del estudio dramático» (22-II-1838: 1-2).

DON RODRIGO. Pídela a Dios para ti

(Esc. X; 1992: 80).

La puerta del fondo se utiliza también, en *El paje*, para hacer salir rápidamente a doña Blanca al encuentro de don Rodrigo, mientras Ferrando asesina al marido de aquélla:

*En este momento se oye rumor en la puerta del fondo, entrando después por ella DON RODRIGO; DOÑA BLANCA corre a su encuentro para ocultarle al PAJE, que pálido y azorado se presenta en la puerta de la derecha; la del fondo se cierra detrás de los dos amantes, y FERRANDO, que se arroja sobre ellos, clava en una de las hojas de la puerta su puñal*

(Jorn. III, esc. IX; 1992: 98).

Sin embargo, aparte del efecto teatral, apenas otra significación ni interés despierta esta organización escénica, así como los distintos espacios latentes utilizados en *El paje*<sup>2</sup>. Aunque la obra aprovecha ingredientes de *El trovador* —la cercanía de ambas se aprecia incluso en el título— éstos parecen referirse más a cuestiones temáticas que escénicas. Rey Hazas expone que «...todo se cifra en la intriga y en la complicación del argumento, pero no se apela en absoluto ni a la inteligencia ni a la emoción del espectador» (1984: 32). Pueden suscribirse estas palabras para el ejemplo recién citado: el efecto resulta superficial, carece de la sugerencia simbólica que se percibe en otros efectos de semejante naturaleza propios del drama romántico, se trata de un simple golpe teatral.

---

<sup>2</sup> La obra en general tampoco recibió elogios de la crítica tras su estreno. A la frialdad con que, según «D.A.G» fue recibida (1837: 2) —sólo tuvo siete representaciones a lo largo del año (Peers, 1967, I: 358)— se sumaron reseñas que tampoco veían en ella una trama de buen gusto ni unos caracteres a los que aplicar mejores apelativos que los de «odiosos» y «criminales». Llorens lo atribuía a las escasas libertades que se admitían en escena con las mujeres casadas (1979: 396-397), pero no creo que los motivos puedan reducirse a uno. «M.» señalaba que el autor «mas bien se limitó al objeto de tejer una fabula que le ofrecia situaciones de efecto, y el cuadro de una sociedad, que afortunadamente tiene mas de horriblemente fantástica que de real y verdadera» («M.», 1837: 166). Claro que nadie negó ni dejó de alabar «el mecanismo literario del drama, sus bien conducidas escenas; su animado diálogo, su elegante y rica versificacion» (semejantes piropos se escribieron en *No me olvides*, 28-V-1837: 8).

### 2.3.5.— *El espacio representado reducido al espacio escénico: una herencia del teatro anterior*

A veces el drama contiene, en el reducido espacio de unos metros que son los representantes en el escenario, un lugar de una amplitud que habría de ser mucho mayor en la realidad, pero cuyos límites se han disminuido ostensiblemente ante el público, con independencia de que se haya recurrido a los telones de fondo, divisiones de la escena y mención de espacios latentes: son los personajes los que, con sus apariciones y, sobre todo, en los encuentros de unos con otros, muchas veces casuales, dan a entender la magnitud del área en que están. Esto, que en la época neoclásica era fruto de la obligada compresión a que el corsé normativo sometía la acción y el movimiento natural de los personajes, confiere a los dramas de la época romántica un resabio arcaico, un efecto contrario al propio del romanticismo; no es el espacio escénico el que se adapta al drama, sino la acción dramática la que asfixia sus exigencias en el marco del escenario.

Un teatro donde los personajes no logran encontrarse hace imaginar un mundo enorme, de dimensiones inabarcables. Un teatro donde los personajes tropiezan unos con otros podrá en algunos casos parecer laberíntico, pero nunca inabarcable, sino pequeño, puede que claustrofóbico.

*Masanielo*, de Gil y Zárate, puede ponerse como claro exponente de lo dicho. El mapa mental que se induce a trazar imaginariamente al espectador de acuerdo con la presencia de los personajes resulta de escasas proporciones. O Cafiero tiene el poco cuidado de llevar a Laura y a su dueña justo a la plaza por donde pasará el cortejo que conduce al padre de aquélla a cumplir su sentencia de muerte o, lo mismo que el tiempo dramático en muchos casos, el espacio aparece comprimido en exceso. De la misma manera, da la impresión de que Masanielo tampoco tiene otro lugar donde estar que el representado en escena, así que, sin causa alguna que lo justifique, llega justo allí, extrañado por el rumor del pueblo que marcha en tropel tras el conde.

En el último acto el protagonista vaga delirante precisamente por donde se encuentra el conde dispuesto a embarcarse, después de que Cafiero le lograra salvar; allí también verá a Laura, cuya presencia, al haber sido conducida a tal lugar por el mismo Cafiero, cuenta con menos sospechas de gratuidad. No así la de Cataneo, que también aparece (escena VI) justo cuando Laura y el conde previenen el embarco de huida (1841: 84). No menos impresionante es ver, en la escena última, al conde volver con soldados españoles que prenden a Cataneo y que anuncian así la restauración. De este modo, se produce el efecto de que los personajes son títeres guiados por el autor, quien también se ocupa de comprimir tiempos y espacios en aras de que se produzcan las situaciones tal cual las ha imaginado.

Bretón de los Herreros también incurre en este efecto en el cuarto acto de *Don Fernando el emplazado*: El escenario simulaba una arboleda, con unos cuantos bancos de césped, en las inmediaciones de Jaén, que terminaba en una quinta, cuya fachada y puerta principal se ven en el foro (1883: 32), lugar por donde pasea el rey con su séquito y por donde «casualmente» pasa doña Sancha tras quedar libre de la prisión. Además, doña Sancha desaparece de escena tras

esta entrevista con el rey para volver sin cambio alguno de decorado y representar su fortuito encuentro con Gonzalo de Carvajal.

Por otra parte, no puede decirse que fueran sólo autores secundarios los que arrastraran este rasgo clasicista —también muy típico, todo sea dicho, de las intrigas de los dramas áureos—, pues Zorrilla figura entre ellos en obras tan aplaudidas y famosas en cuanto románticas como las dos partes de *El zapatero y el rey*. El drama romántico parecía haberse librado de esa suerte de inverosimilitud dramática que conducía a los personajes a hablar y actuar en lugares poco adecuados para sus propósitos, obligados por un inmovilismo escénico ya superado. Sin embargo, Zorrilla al comienzo del segundo acto en la primera parte de aquella obra presenta a don Juan contando a Samuel su reciente crimen ejecutado supuestamente a escasos metros de allí contra Diego, en frente mismo de la que, en escena, simula ser la casa del recién finado (1980: 106-107), lo que parece, a lo menos, poco discreto. En el mismo lugar se reúnen también los conjurados y no se recatan de hablar en voz tan alta que el rey don Pedro acierta a enterarse de todo desde el interior de la casa de Blas y Teresa. Además, el que Teresa acuda al embajador —por su fama de adivino—, podría ser una casualidad disculpable pero, como se suma a lo anterior, ratifica la opinión expuesta. Igualmente, en el acto IV vuelven a encontrarse unos con otros todos los personajes, como si las dimensiones del alcázar de Sevilla les empujaran a todos a coincidir en la misma «galería corta».

Otra obra de enorme éxito y buena acogida por la crítica, *Don Francisco de Quevedo*, de Sanz, manifiesta el mismo defecto en algunos pasajes. No es lógico que la reina y la infanta Margarita hablen en la primera escena del acto III de sus asuntos íntimos en un salón común cuando disponen de cámaras más discretas, en los espacios latentes. Se produce, de esta manera, una contradictoria combinación de agrandamiento del espacio a través de los lugares contiguos a la escena y reducción por la presencia de los personajes en lugares inadecuados. Véase, si no, el acto IV, que el autor idea de la siguiente manera:

Salon del palacio del Buen Retiro. En el fondo una galería de poca altura, á la cual conduce una ancha gradería con dos ramales á derecha é izquierda. Sobre la meseta, á donde parten estas tres escaleras, se abre en el fondo una puerta de dos hojas que conduce a la antecámara y habitaciones del Rey, de modo que, abiertas las hojas, dejan ver un rompimiento de salones al nivel de la meseta. A la derecha en primer término puerta que guía á la parte exterior del palacio; en segundo término la de la cámara de la Reina, á la izquierda en primer término las habitaciones de Olivares; en segundo una puerta secreta

(1848: 77).

En este salón Margarita y Quevedo, sin cuidarse que puedan estarles escuchando o viendo por alguno de aquellos numerosos accesos, se comunican el amor que se profesan (esc. IX, 1848: 100).

No obstante, ya en algunas obras, como en *Doña Juana de Castilla* (Acto II, esc. IV; 1846: 42-43), el propio autor reconoce la inconveniencia y manifiesta el recelo sobre el lugar elegido para las confidencias por boca de alguno de sus personajes, mientras que otro garantiza que existe la discreción necesaria.

### 3. IMPORTANCIA ATENCIONAL Y FUNCIONAL DE LOS ESPACIOS REPRESENTADOS

#### 3.1.— LAS FUNCIONES DE LOS ESPACIOS MÁS REPRESENTADOS. SUS EFECTOS EN LA SENSIBILIDAD PERCEPTIVA HUMANA

En este apartado corresponde estudiar la repercusión en la sensibilidad perceptiva humana de estos espacios según su modo de aparición, tanto por las acotaciones como por verbalización y otras didascalias. Muchas veces son los propios personajes los que sugieren o imponen el significado simbólico de los espacios representados según sus palabras o su actitud hacia ellos, pero no puede olvidarse que su efecto sobre el espectador depende, de modo importante, de factores como el sustrato cultural, las circunstancias sociales y políticas del momento, el entorno y la experiencia previa de ese mismo espectador.

La importancia de los espacios representados en cuanto índices del romanticismo ha sido expuesto, a propósito de un drama de García Gutiérrez, *Juan Lorenzo*, por José Escobar (1982: 86<sup>1</sup>). En concreto, este crítico sostiene la gran diferencia existente en el espacio representado en este drama —cotidiano, cercano a la realidad— y los propios del romanticismo español, cargados de sugerencia simbólica, evocadora de castillos góticos, cabañas, conventos, calabozos, etc; Escobar encuentra en éstos un marcado desequilibrio espacial entre la realidad fingida en el escenario y la realidad cotidiana del espectador. El profesor Caldera, a quien también se refiere Escobar, adjetivaba en su obra (1974: 158) los espacios románticos como vagos, indecisos, opresivos<sup>2</sup>. Por su parte Brombert, en su estudio sobre el romanticismo, afirma que se elabora toda una poética de la evasión a través de una atmósfera de clausura y considera la prisión como la imagen por excelencia del romanticismo europeo (1978: 105-108), idea que se comparte en la presente investigación, como se tendrá ocasión de repetir.

En general, puede decirse, pues, que los espacios románticos no son espacios cotidianos, sin que ello signifique considerarlos «espacios fantásticos». Su «función especial» los separa de aquéllos más pisados en la vida corriente del espectador: el cementerio, la prisión, el convento, la ermita o la cabaña escondida en el interior de un bosque umbroso, las salas de un palacio, los recovecos y

---

<sup>1</sup>En su opinión:

La significación del espacio en todo texto literario está configurada como valoración ideológica. En el teatro, el espacio se constituye visualmente mediante el conjunto de elementos que componen el decorado con el fin de organizar el lugar de la ficción. Las acotaciones escénicas verbalizan dicha visión espacial. Al decorado hay que añadir la información que los personajes suministran mediante el diálogo. Este recurso **permite al drama romántico acentuar la dimensión subjetiva del espacio escénico como «estado de ánimo»**

(el subrayado es mío) (1982: 86).

<sup>2</sup> Pero son muchos más autores los que han tratado este tema, quizás el más profusamente señalado por la crítica, aunque no agotado en sus posibilidades de comprensión e interpretación.



corredores de un castillo son espacios asociados a su función específica y a una serie de sentimientos y emociones con ellos conectados.

Esto, naturalmente, no constituye una afirmación extensiva a todos y cada uno de los dramas románticos españoles. Bretón de los Herreros en *Elena*, el primero de sus intentos románticos, conserva muchos elementos típicos de sus comedias y, entre ellos, no debe olvidarse señalar los espacios representados. En la mayor parte de esas comedias, se respeta la unidad de lugar (Caldera, 1988: 390) y, aun cuando no siempre, en todos los casos los espacios representados no pasan de ser «salas», espacios cotidianos para el público. Igualmente, los tres primeros actos de esta obra se desarrollan en una sala de la casa de don Gerardo, tutor de la joven, y en una sala de la casa de doña Vitorina, respectivamente. Da igual pensar que el autor obra miméticamente con respecto a sus otras obras o sigue la fórmula de Scribe: probablemente ni siquiera fuera consciente de ello, pues no existía diferencia entre ambos modelos en lo que a este aspecto interesa. Por otra parte, dado lo precoz de este drama, que data de 1834, el autor no contaba aún con otras referencias españolas en las que basarse o por las que dejarse influir. El despoblado del cuarto acto, así como la cabaña del quinto continúan en la ruptura de la unidad de lugar y parecen acercarse a los espacios típicos del romanticismo<sup>3</sup>, pero no logran romper el estilo de espacio representado en la comedia bretoniana; y esto porque no se imprime en ellos un significado distinto de su mera función de marco, al espectador no se le ofrece otra lectura; el espacio no participa de la acción, ni la predice ni la acompaña, sólo la enmarca. Lo mismo sucede en algunos dramas que pretendidamente siguen las huellas del romanticismo pero se acercan más, por su ambientación, al modelo francés de *Antony* que al de *Hernani*, como *Arcanos del alma*, de Eusebio Asquerino o *Leoncia* de Gómez de Avellaneda. En obras como *Una noche de máscaras* o *Un poeta y una mujer*, cuyos espacios representados son semejantes a los anteriores, cabe admitir un tipo de explicación en algo acorde con su desarrollo dramático.

En *Alfredo*, los espacios representados a primera vista pueden parecer cortados por el mismo patrón que los de *Elena*: los tres primeros se suceden en estancias o galerías interiores, el cuarto en un bosque —cabaña incluida en la decoración— y el quinto, de nuevo, en un interior. Para apreciar la gran distancia que media entre unos y otros voy a tratarlos uno a uno. El primer acto de *Alfredo* se desarrolla en un salón del castillo de Ricardo. La representación de un salón de castillo empieza por no resultar un escenario cotidiano para el espectador, aunque pertenezca éste a la nobleza: la sala en casa de la marquesa, donde sucedían los actos II y III de *Elena*, sí podría acoplarse a lo observado en una casa distinguida del día. En cambio, la alusión a un desarrollo dramático ambientado en la época de las Cruzadas obliga, quizá, a reflejar escénicamente una imagen de la vida medieval, imagen que se podría concretar, por ejemplo, en una iluminación distinta

---

<sup>3</sup> Tal vez esta opinión común no se ajustara bien a la realidad. Ésta parece una de las conclusiones de Picoche en un artículo realizado a partir de ochenta y tres dramas románticos de la época, entre los que encuentra sólo cinco decoraciones de cabañas —y la de *Elena* es una de ellas— (1985: 109). No obstante, debe hacerse notar que el estudio de Picoche engloba y analiza como románticos muchos dramas con elementos característicos del género pero cuya catalogación como tales podría ponerse entre comillas.

a la exigida en una obra como *Elena*, en un decorado que produzca connotaciones de diversa índole, connotaciones de algo en parte misterioso, tal vez simbólico, aun sin que tal simbología resulte del todo clara. De hecho, añadiendo detalles al texto impreso del autor, la empresa del teatro que llevó el drama a las tablas, consciente de todo esto, parece que decoró el acto primero con un velador y un sillón «góticos» y puso vidrieras en las ventanas, según quedó escrito en los textos destinados a los traspuntes segundo y tercero (Véanse los ejemplares de la Biblioteca Municipal, 1835: 6 y 122) y utilizó también el recurso de oscurecer progresivamente la escena en momentos clave, detalles que enlazan, por otra parte, con el capítulo dedicado a la escenografía. El siguiente espacio, compartimentado, merece un análisis en otro capítulo, así como el del tercer acto, también dividido. Queda en este momento anotar el contraste entre éstos —sobre todo la escena final del acto III— y el «bosque ameno» del cuarto, la oposición entre el ambiente de tinieblas, espíritus y misterio creado en el III y la claridad connotada aquí. Pero también, y respecto a los espacios de *Elena*, la mayor complejidad en los de Pacheco —en especial los del acto II y III, que presentan planos diversos—, complejidad atractiva para un espectador que puede proyectar sobre ellos conjeturas respecto a su significado, que puede dejarse envolver por sus sugerencias, si lo desea, frente a la convencionalidad —excepto en lo que respecta al último acto de *Elena*, ya estudiado antes— de los de Bretón.

Por una parte en la elección de estos espacios está el gusto de época por los estilos medievales (Panadero, 1992). En la presente investigación, no obstante, se trata de averiguar en qué casos guardaba relación la ambientación de los espacios y la trama desarrollada. De hecho, uno de los factores que he tenido en cuenta a la hora de seleccionar los dramas para su estudio ha sido el empleo de los espacios que se ofrecen al espectador. Por ejemplo, *Don Rodrigo Calderón*, —obra en prosa que, en principio, podría incluirse en el cuadro, pues su desenlace supone la muerte del protagonista por llegar tarde el perdón del monarca—, parece servirse de los escenarios más característicos del romanticismo: el segundo acto sucede en el jardín de un convento, el cuarto en un gabinete gótico en el palacio de Buena vista, el último en la casa del ministro, que le sirve de cárcel. Sin embargo, ni estos espacios ni los otros que aparecen —Antecámara de don Rodrigo en palacio, plazuela de las descalzas— figuran sino como simples marcos de la acción. Puede decirse, incluso, que el autor procura en lo posible «ahorrar» espacios. Así, permite la entrada de don Lope en el jardín del convento sin causa justificada, sólo para que pueda entrevistarse con doña Inés cuando, para mayor discreción y dado el tipo de asuntos de que iban a tratar, hubiera sido más conveniente para ella recibirle en su propia casa. Tampoco tiene explicación que el duque de Uceda «se pasee» por la antecámara de don Rodrigo en palacio, momento que aprovecha el príncipe de Asturias para pedirle que le acompañe de caza.

En este apartado cabe señalar, aunque sea brevemente, un motivo presente en varios dramas: el que podría denominarse cronotopo del carnaval. El carnaval, entendido, por una parte, como el espacio-tiempo donde se permite la transgresión y, por otra, como el espacio-tiempo donde puede ocultarse o disfrazarse la propia identidad, se presenta como un motivo muy adecuado al romanticismo. Aparece en escenas clave de *La conjuración de Venecia*, en *Don Juan Tenorio*, pero también en obras de ambientación contemporánea a la época de su escritura

y estreno y que pretendían recrear comportamientos «románticos»; obras que no parecen sino querer mostrar esquemáticamente la ideología y la estructura de la pasión romántica: tanto *Una noche de máscaras* como *Un poeta y una mujer* parecen realizar un juego «metarromántico». Además, el cronotopo del carnaval, de una parte, suministra en ellas el *distanciamiento* que, en principio, parecía anulado por las referencias contemporáneas; de otra parte incidía en el «color moderno», dado que en estos años las fiestas de carnaval son la diversión por excelencia en los días previos a la cuaresma, al menos en Madrid.

En *Un poeta y una mujer* este juego se manifiesta con toda claridad, como recuerdo de la muerte de Larra que pretende ser —de hecho, se intitula «Recuerdo dramático»—. Como efecto premonitorio del suicidio final, Arturo dirá en el Cuadro V a su madre: «Madre / es un recuerdo infernal!... / hoy es la noche fatal / en que se mató mi padre», a lo que ella responde: «Hoy... sí... trece de febrero» (1838: 59)<sup>4</sup>. Ya se comenta en otro capítulo que Arturo va «peinado a la romántica», mientras que el tema del carnaval, propio del mes de febrero, favorece el motivo de la ocultación de la identidad, en virtud de lo cual María establece con el protagonista una relación amorosa que se verá irreversiblemente truncada cuando se entere de que la joven, en realidad, está prometida con Carlos, a su vez el más íntimo amigo de Arturo. Su aparentemente estoica retirada mancha de luto la boda de ambos.

Por su parte, el tema del carnaval en *Una noche de máscaras* sirve para amortiguar el mal efecto que causaba en escena el adulterio femenino. En un salón de ambigü en el teatro de Oriente, protegida por un dominó, su entrevista con don Luis no parece tan grave como en otro ambiente, aunque tampoco carezca de seriedad y acarree el duelo del amante con el marido<sup>5</sup>. La máscara permite al marido dirigirse a su rival sin ser del todo reconocido por éste, y desahogar su amargura sin que la escena explote. De algún modo se apreció este efecto en la época, y el crítico de *El Entreacto* lo dejó impreso: «No hay puñales, no hay venenos, es verdad ¿pero equivale el filo de aquellos ni la violencia de estos á la amargura de muchos de sus pensamientos? ¿No lastima, no estremecen en boca de un marido las siguientes palabras dirigidas al amante de su muger? (...)»

DON FERNANDO. Aquel hombre era su marido  
que estaba oyendo su oprobio,  
Solo con su pensamiento,  
y con su deshonor solo.  
¡Qué horrible será esa mancha?  
¡qué sentimiento tan hondo,  
se marcará en la megilla. (...)»  
¿no es verdad que es horroroso?

---

<sup>4</sup> Parece que este tema obsesionó a José María Díaz, pues ya en fecha tan avanzada como en 1877 escribió otro drama con este título, *Trece de febrero*.

<sup>5</sup> Su primera lectura causó muy buena impresión. Se trataba de la primera producción de Juan Francisco Díaz (en *El Entreacto*, 20-VI-1839: 93), y también de la primera obra editada en el *Teatro moderno español del repertorio dramático*.

DON LUIS. Máscara, nunca la tuve.

DON FERNANDO. ¿Y no la viste tampoco  
impresa en la frente lívida,  
en los apagados ojos  
de algun crédulo marido?  
(4-VII-1839: 109).

En este tipo de función radica la diferencia respecto a otros dramas, también de intención romántica, como *Leoncia*, de Gómez de Avellaneda, donde las máscaras sólo sirven de ambientación a la moda y para que la protagonista pueda entrar y salir sin ser reconocida; como *Magdalena*<sup>6</sup>, donde la máscara le sirve a la joven deshonorada para ser cortejada por Carlos, el causante de sus desdichas, sin que éste sepa su identidad, para darse cuenta de que no la ama y además que va a casarse con Adela (1837: 18 y ss); o como *La baltasara*, donde el objetivo parece ser el mismo, pero su tratamiento se tachó de anacrónico (en *El Clamor Público*, 1-IV-1852: 3)<sup>7</sup>.

El estudio de estos y otros ejemplos supone el examen de los espacios concretos representados en sí mismos. No obstante, también importa el análisis de la *sucesión* de los mismos y su posible relación con el desarrollo dramático, porque a veces estos espacios marcan el desarrollo temático y argumental, se suceden paralelamente a la trama o expresan motivos implícitos de la acción o de la actuación de los personajes.

---

<sup>6</sup> Esta obra de García Gutiérrez, conceptuada «drama de costumbres» (en *Gaceta de Madrid*, 12-X-1837: 4) no fue aprobada para su representación por la junta de lectura, pese a lo cual su autor la mandó imprimir. El crítico de *El Español* partió su lanza por ella y certificó que su acto IV era admirable (23-X-1837: 1-2), frente al de la *Gaceta de Madrid*, quien, aunque aplaudió la versificación, observó muchas inconsecuencias en los caracteres de los personajes (12-X-1837: 4).

<sup>7</sup> La escena pasa en casa de cierto marqués, residente en Madrid, el cual para solemnizar la próxima boda de su hija y heredera obsequia á sus amigos con *un baile de máscaras*, según dicen los personajes del drama, porque ignoran los autores que entonces se llamaban *saraos* las reuniones habidas en casas particulares, y que *baile* era solo el número de danzas que se ejecutaban. (...) la Baltasara se ha dado tan buenas trazas, que acaba de introducirse en casa del marqués con su correspondiente máscara para no ser conocida, y seguir de cerca al pretendido galán. Aquí nos permitirán los autores que les digamos que ni en el siglo XVII ni en ninguno, se ha visto ni se ha usado, que en bailes dados en casas particulares entren personas sin descubrirse antes á los dueños. Además en la severidad española de aquel tiempo no podía suceder que una mujer perdida tuviese tal atrevimiento y tal facilidad, además en los saraos de los días de carnaval había la práctica de que las damas se disfrazasen juntas á escondidas de los caballeros...

No serían éstos los únicos puntos negros sobre la adecuación histórico-cultural encontrados por el mismo articulista, ni sobre la verosimilitud dramática. Su crítica resalta, por ejemplo, la rotunda diferencia entre el siglo XVII respecto al siglo XIX en el modo de vivir, ser conceptuados y trabajar las personas dedicadas a la escena.

### 3.2.— LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA A TRAVÉS DE LA SUCESIÓN DE ESPACIOS EXTERIORES E INTERIORES REPRESENTADOS

A Caldera se debe (1974) una interesante distinción entre espacios interiores y exteriores en los dramas románticos, aprovechada posteriormente por Calderone (1988: 589-604). Apurando más las distinciones y de un modo general, los espacios que se representan tienden más a ser lugares cerrados que abiertos y aun entre estos últimos, se precisaría distinguir entre los espacios abiertos ilimitados y los cercados de alguna manera; en cuanto a los primeros, deberían diferenciarse los lugares cerrados públicos y los privados o íntimos.

Podría, quizás, establecerse una tipología de espacios representados según aparecen en las diversas obras. Si todas guardan un elemento común en cuanto al mensaje —la frustración de un ideal o anhelo— el modo de exponer tal conclusión varía tanto en el trazado de la trama cuanto en la sucesión de espacios que mimetizan, por su propio código, la acción.

Leonardo Romero Tobar, a propósito de elementos escenográficos como símbolos plásticos del mensaje, en cuanto que superpuestos con los «formantes significativos de índole lingüística» ha subrayado que

...la significación simbólica de algunos escenarios románticos dependía —y ello era ya inevitable en una etapa de denso cambio histórico— de los códigos culturales vigentes en cada comunidad de espectadores

(1994: 327).

Este investigador admite que, como expone Caldera (1988: 170-171) los espacios abiertos —una plaza, el salón de un palacio, un cementerio, un campo de batalla— son susceptibles de simbolizar la soledad angustiosa del personaje, pero que, igualmente lo son los espacios cerrados —la cárcel, los claustros, las celdas conventuales— (1994: 326).

En este sentido, no puede negarse la ambigüedad del código plástico, que sólo cobra un sentido específico en un entorno concreto y en apoyo —o apoyado— de otros códigos que completen las fisuras significativas; no se puede evitar, tampoco, un estudio de la predisposición como generadora de una actitud y provocadora de la inferencia de un significado por parte del público. Tal vez no resulte acertado generalizar sobre tales significaciones precisamente con un código tan maleable, cuando ni siquiera el lingüístico lo permite, pero esto no impide interpretar con justeza los valores connotativos de cada espacio en cada caso concreto y en relación con otros.

Así, algunos dramas parten de un espacio interior y una trama que implica la cerrazón de un individuo, sus obstáculos para ver cumplidos sus deseos o intenciones, hasta un espacio absolutamente clausurado, en perfecta correspondencia con la imposibilidad de ver realizadas tales ilusiones. Otras, en cambio, comienzan en un espacio abierto que se va cerrando progresivamente en otros menos conectados con el exterior hasta la clausuración total. Existen también algunas obras cuyos espacios representados van abriéndose paulatinamente hasta llegar a un clímax para después retroceder hasta la total cerrazón.

José Paulino, en su edición de *La conjuración de Venecia*, señala que

el dominio del espacio pertenece a los interiores y, de modo absoluto, a la noche, que acentúa la impresión de clausura y que permite el juego del ocultamiento. Su oscuridad se abre como el insondable espacio de la intriga y del secreto

(1988: 65).

También se encuentran dramas, de los que el mejor exponente es *Don Álvaro*, que alternan unos espacios y otros con fines específicos<sup>1</sup>.

No quiero dejar de acabar indicando que en algunos dramas con elementos románticos y de desenlace satisfactorio para los héroes también se aprecia, como en las mejores muestras de los analizados en esta tesis, una sucesión de espacios de acuerdo con el acontecer dramático. En *Doña Sancha* (1847), las dificultades iniciales de los protagonistas se visualizan en un primer acto que transcurre en la sala de una torre, con poca iluminación. Tales dificultades se acentúan en un segundo acto y, correlativamente, éste sucede en una prisión (con su puerta secreta, todo sea dicho). Por fin, los campos de Saelices del acto III, la diana y los clarines acompañan la victoria de Fernán González y la libertad de Castilla.

Igualmente, importa destacar el final de *El caudillo de Zamora* (representada el 29 de agosto de 1847 en el teatro de la Cruz), detalle tan propio de este capítulo como de uno de los anteriores: al abrir el fondo del escenario, se observa que el muro que había detrás de la reja ha sido derribado por el pueblo, como índice de la victoria que va a anunciarse en seguida al espectador. Por cierto, que el autor, Luis Olona, advierte que «esta transformación no durará mas que un minuto, para que la ilusión sea mas completa» (1847: 27).

Un estudio con el principal objetivo puesto en este tipo de dramas permitiría aclarar hasta qué punto es general o no esta correlación entre argumentos y espacios representados. Por otra parte, entre las obras románticas no faltan las que carecen de un esquema de espacios abiertos o cerrados al que pueda atribuirse algún mimetismo con respecto al plan general, como *Álvaro de Luna*, *Bárbara Blomberg*, *La corte del Buen Retiro*, *La reina Sara*, *Don Fernando el emplazado*, *Garcilaso de la Vega*, etc. En cualquier caso, pueden verse en todas estas variaciones y combinaciones explicaciones sumamente interesantes.

---

<sup>1</sup> Casaldueiro, como expone Shaw en su edición, analizó la función simbólica de estos escenarios (1986). Ermanno Caldera, por su parte, considera que la variedad excepcional de los lugares representados en coincidencia con la variedad de personajes, crea viveza en la panorámica de los ambientes y figuras de la España de entonces pero, sobre todo, guarda relación con la posibilidad de perspectivas variadas que se confían a la estructura lingüística y métrica (1986: 25-26).

**3.2.1.— *El ejemplo de Don Juan Tenorio: del espacio público al espacio de la intimidad y de la muerte. De la hostería al convento, a la quinta y al cementerio. El avance progresivo hacia la clausura total en Amor venga sus agravios***

Seis son los espacios escogidos por Zorrilla para el desarrollo dramático de su *Don Juan Tenorio*: la hostería (Part. I, Acto I), el exterior de la casa de doña Ana (I, Acto II), la celda de doña Inés (Part. I, acto III), la quinta de don Juan (Part. I, acto IV), un panteón (Part. II, acto I), el aposento de don Juan (Part. II, acto II).

Debe hacerse notar que en Zorrilla, más que funcionar la distinción exteriores-interiores, cabe hablar de «espacios públicos» y «espacios privados o íntimos». De la misma manera que la acción parte de una situación expansiva de don Juan y va concentrando su interés, junto con el del protagonista, hacia un punto, doña Inés, los espacios iniciales serán lugares públicos, pero a partir del tercero todos manifiestan su carácter de intimidad. Se observa, además, un doble juego. Los tres últimos son espacios íntimos de don Juan y, de la misma manera, se procede desde la presentación del más externo hasta el más interno. El primero de ellos, la quinta, se supone un amplio espacio la mayor parte del cual, visto a través de un balcón, es exterior. El panteón aparece cercado y el aposento cerrado.

La intuición perceptiva implicada en esta distribución apenas necesita más que una breve indicación: hechas las primeras llamadas de atención al espectador y habiendo logrado establecer su «vigilancia», el autor podía aventurarse a ir «intimando» sin que se perdiera la concentración. Esta técnica visual, por otra parte, se corresponde de alguna manera con una estructura del discurso bien planeada por la retórica clásica, consistente en hacer un planteamiento general y superficial del asunto para luego ir, progresivamente, internándose en él. Para ello Zorrilla había empleado, entre otros medios, un sucesivo cambio de espacios representados, que comenzaban con uno que admitía un bullicio bien acorde al que en la época los asistentes captaban alrededor y segundos antes de empezar la representación pero que se iba privatizando escena a escena con una paralela eliminación de «ruidos» y «voces altas», excepto en el momento climático en que es encontrado en su quinta.

Por otra parte, el progresivo acercamiento a la intimidad del héroe que se permite al espectador responde, desde su previa organización por Zorrilla, a un esquema muy lógico y cuya verosimilitud reside en la semejanza habida con el modo de conocimiento posible de los objetos: desde las primeras miradas a su exterioridad, va sucediéndose una focalización de aspectos cada vez más íntimos.

El único drama de Espronceda que puede considerarse perteneciente al romanticismo juega con los espacios representados de modo semejante: el cuadro primero del primer acto ocurre en el parque del Retiro. El segundo sucederá esa misma noche, en el cercado del jardín de doña Clara, para ir penetrando a continuación, en el segundo acto, en el estrado de la dama. Los siguientes cuadros serán dominio absoluto de interiores, volviendo, en primer lugar, a espacios menos «privados» que el estrado hasta la clausura total: la antecámara de audiencias en el palacio del Buen Retiro, una sala en casa de doña Clara, un

salón en casa de Mendoza y, finalmente, la celda del convento de doña Clara. Se presenta, por otro lado, la particularidad de que un accesorio de esta celda, un arcón, se convierte en espacio pequeño y cerrado por excelencia, espacio que causa la muerte por asfixia de Figueroa.

Entre los detalles de este drama «tenazmente silvado(sic)» por el público (en *El Indispensable*, 30-IX-1838: 2), hubo uno del que Gil dio cuenta en su reseña de estreno: el público se quejó al ver a Figueroa voluntariamente esconderse en un arcón. *Don Álvaro* se había negado a ocultarse del marqués en la alcoba de su amada, ningún héroe romántico acepta nunca, por ningún motivo, la reclusión en un espacio angosto, todas sus luchas son contra prisiones, cerrojos, encerramientos. Es más: si un héroe acepta un escondite éste se convierte en su prisión: aquel mismo año había podido observarse el efecto en *Doña Mencía*, cuando la protagonista trata de proteger a don Gonzalo de la inquisición haciéndole pasar por una puerta que, por las maquinaciones de doña Inés y de don Gutierre, se convierte en una trampa. También el conde de Villamediana se había engañado en el drama estrenado un año antes, y lo que él creía el pasillo que le conduciría al aposento de la reina se convierte en una suerte de emparedamiento donde será asesinado por un balletero del rey. Probablemente funcionaba en las relaciones asociativas de la masa de espectadores en la época una conexión entre héroe y espacio abierto, aceptación de lucha desenmascarada, nunca búsqueda de espacios-refugio, sólo aceptables para las mujeres en el imaginario romántico:

También fué muy explícito el disgusto cuando D. PEDRO DE FIGUEROA se ve forzado á buscar la salvacion de su amada en tan angosto refugio. En nuestro entender las situaciones de la vida en general solemnizan y ensalzan muchas veces expedientes harto mezquinos, y así como no nos parece ridículo que un valiente soldado herido y sin defensa, busque su salvacion en un medio que sano y apercibido repugnaría á su valor, así tampoco nos parece ridículo que un amante busque en semejante arbitrio la salvacion de su dama

(Enrique Gil, 4-X-1838: 2).

Ventura García Escobar ofrece el mismo esquema en *Juana de Castilla*. Sólo el primer acto, «La jura», destinado a la proclamación de Juana como reina de Castilla, presenta una vista exterior, la del alcázar del conde de Plasencia por su fachada principal. En el segundo la acción se sitúa en un espacio íntimo, un gabinete de doña Juana, y allí se asiste al compromiso que la protagonista efectúa con el infante don Alfonso, y que ratifica con la entrega de una banda. Tras la muerte por envenenamiento del infante, al final del acto III —que sucede en el salón del trono—, también la suerte de doña Juana se apaga y escoge como asilo el convento de clarisas en Coimbra, en cuyo vestíbulo —a cada lado una verja cubierta con grandes cortinas (1846: 57)— transcurre el último acto. Allí aguarda la noticia de su derrota en Toro y, pese a la posibilidad de contraer matrimonio con el rey de Portugal, prefiere acabar sus días en el claustro.

Recuérdese también la sucesión de espacios de *Guillermo de Nassau*, y complétese lo que se apuntó en el apartado correspondiente a los paisajes de fondo en los escenarios. Los dos primeros actos se presentan en salones del palacio de la regencia. En el tercero el autor supo idear con gran acierto un jardín cuyas rejas y cuya perspectiva al fondo, unas ruinas, contrastaban con la



apariencia de «apertura» sugerida por la ausencia de paredes, contraste perfectamente relacionado con una secuencia en la que se yuxtapone la alegría de una cita amorosa del protagonista con su prendimiento en el mismo lugar. A un nuevo salón de palacio para el cuarto acto sucede el salón en el tribunal donde el joven será ajusticiado.

En algunos dramas con elementos románticos también parece funcionar una lógica de espacios representados acorde con una trama orientada en la misma dirección que las vistas en este apartado. *Últimas horas de un rey*, por ejemplo, experimenta un tratamiento de los espacios representados en algún modo concordante con lo visto en este apartado y en algo relacionado con uno siguiente. El autor sólo juega con tres espacios, que parecen exigir del escenógrafo un progresivo achicamiento de la caja del escenario: el primer acto sucede en un cuarto del monasterio de El Escorial, que se supone de una amplitud «palaciega», en el segundo se pasa a una sala «pobre» perteneciente a la humilde vivienda de Beatriz mientras que la obra concluye en la «Celda del Monasterio del Escorial en que murió Felipe II» (1849: 43).

También los espacios, pues, como en *Don Juan Tenorio*, van haciéndose más íntimos, del mismo modo que los espectadores van penetrando cada vez más en los resortes emocionales de los personajes, en las historias individuales que los hacen saltar. Para dos de ellos el desenlace será feliz, pues con la muerte del rey el hasta entonces infante extiende sus palabras de perdón hacia ellos.

El segundo ejemplo que voy a exponer también es una obra de José María Díaz. En sólo dos espacios organiza la acción ante el público en *Andrés Chenier*, pero en claro contraste: en el primer acto el teatro representa una plaza con mucha animación, en los restantes la acción sucede en la «conserjería», que tiene una verja de hierro en el fondo y comunica con las habitaciones de los presos. Es el espacio de una reclusión anunciada en el primer acto, cuando José Chenier en su arenga al pueblo clama por la libertad del protagonista:

José.                    Entre cadenas  
                               mi hermano ve desaparecer su vida:  
 Andres Chenier que en triste calabozo,  
 de nuestra libertad primer atleta,  
 siente morir con el vigor del mozo  
 la inspiracion brillante del poeta.  
 Inútil fué la diligencia mia!  
 Soy de la Convencion, y á su verdugo,  
 que es mi colega al fin, pedi su gracia...  
 me la negó!

(Esc. I; 1851: 10).

Este motivo fundamental de la sintaxis teatral de los espacios representados en la construcción dramática, enlaza con el apartado siguiente de este capítulo.

**3.2.2.— Macías y Doña Mencía o la asfixia espacial: de los espacios interiores a los clausurados. De la casa a la cárcel y al convento. Paralelismos con Álvaro de Luna, Doña Urraca, El encubierto de Valencia, Doña María Coronel, Don Bernardo de Cabrera, Felipe II y Felipe el Prudente. El juego inverso en Rosmunda. Los casos de Traidor, inconfeso y mártir y Amor de padre**

Mayor grado de estrechez espacial se experimenta en dramas como *Macías y Doña Mencía*, cuyos espacios representados suman al rasgo de cerrados el de privados. Si la acción de *Doña Mencía* se inicia en el jardín de la casa que la protagonista y doña Inés comparten con su tutor, su segundo acto transcurre en una sala del interior y se cierra en el locutorio de un convento.

Aunque se tratará con mayor amplitud este asunto, porque pertenece, sobre todo, al nivel de los espacios aludidos, indicaremos aquí sólo que Hartzzenbusch jugó con la motivación del público<sup>1</sup> a través del tema principal tratado en la obra, como ya señaló Blanco Carcía:

Eran días aquellos de recrudescencia antirreligiosa y de guerra sistemática á las venerandas tradiciones españolas; cuando, no ya en las plazas y calles, sino en los teatros y Academias hervían los odios sin freno y las pasiones políticas; cuando halagar los unos y las otras era condición precisa y fianza segura de popularidad. Por eso hasta el varón insigne, cuyo carácter formaron la templanza y la mesura, vino a hacer coro con los horrores de *Carlos II el Hechizado*

(1894: 239-240)

confirmando la crítica de *La Censura* de medio siglo antes: «El objeto de él es pintar con los más horribles y repugnantes colores el tribunal del santo oficio, que aun despues de extinguido no parece sino que es la pesadilla de algunas gentes...» (febrero 1845: 61).

Parece claro, pues, que en la época la motivación social resultó muy fuerte; pero eso no obsta para admitir que tal vez las sensaciones de verosimilitud, la impresión por parte del espectador de encontrarse, realmente, ante los contenidos aludidos se percibiera, entre otros componentes, a través de la asfixia impresa en la sucesiva cerrazón de los espacios hasta el enclaustramiento definitivo, cerrazón que corre paralela a la sufrida por los tres personajes principales y que también corre paralela a la exposición de los espacios representados.

No de modo muy distinto se comporta el autor de *Macías* al designar para los tres primeros actos tres espacios cerrados y privados: una habitación de Elvira, la cámara de don Enrique de Villena y el aposento de los recién desposados, mientras que para el último elige la celda de la prisión de Macías: la tragedia que se cierne en torno a los protagonistas va tornándose, progresivamente, de más

---

<sup>1</sup> No debe olvidarse que en la época este drama alcanzó mayor éxito incluso que *Los amantes de Teruel* (Gil Albacete, 1964: 16). La reina agració al autor, por esta obra, con la cruz de Isabel La Católica y la empresa de teatros le regaló una pluma de oro, plata y nácar adornada de un rubí (Hartzzenbusch, 1897: XIV).

difícil salida.

*Don Álvaro de Luna* abre su acción en el jardín del palacio de Escalona, jardín —mudéjar en el palacio que se conserva— que, tal vez, pudiera connotar alegría o esplendor, de acuerdo con una situación de bonanza para el protagonista, como privado del rey que es. Todos los demás espacios se presentarán cerrados, coincidiendo con la caída y posterior condena del héroe: el salón del segundo acto, la galería que da la vuelta a un patio del tercer acto, un nuevo salón de palacio y, finalmente, una gran sala que sirve de prisión a don Álvaro. Cuando, próximo ya el desenlace, la hija del protagonista, Elvira, corre hacia la ventana de esa sala-prisión, gritando y mostrando el perdón real para que no cumplan la condena previa, Destúñiga y Morales, en efecto, abren el espacio por aquella ventana de par en par, como se abre la ilusión del espectador a la esperanza de que aún todo pueda detenerse. Pero tras la ventana sólo se ve el cadalso en que don Álvaro está degollado: doña Elvira da un grito y cae desmayada en los brazos de Destúñiga y Morales (última escena, 1840: 109).

Para un conocedor de la historia, ya la escena inicial en este castillo palaciego del siglo XV de estilo gótico-mudéjar anuncia con la fuerza del destino sabido el final, pues en la realidad el palacio, propiedad de Álvaro de Luna, pasó a ser de Juan Pacheco, marqués de Villena, una vez depuesto el favorito (Sarthou, 1979: 220). Cuando se suceden las primeras escenas y se aprecia la rivalidad entre ambos personajes, ante el espectador se cierne más aquella sospecha de desenlace trágico.

Quizás de un modo similar podría hablarse de otro drama muy cercano en cuanto al desarrollo dramático y argumental, *Don Bernardo de Cabrera* (1850). El ecléctico engarce de elementos dramáticos propios de la tragedia neoclásica pero también presentes en el drama histórico del romanticismo, junto con una marcada forma de gusto romántico, se manifiesta también en la combinación de escenarios, tres de los cuales no difieren excesivamente entre sí: se trata de tres salones, uno en el alcázar de Valencia, otro que sirve de despacho en el palacio de la Aljafería en Zaragoza y uno tercero en la casa del protagonista, para acabar el drama en las prisiones del palacio arzobispal, en un calabozo abovedado y casi subterráneo. Los espacios acompañan sin apertura ninguna al héroe, para quien en ningún momento desde su caída aparece esperanza alguna, pues al punto renuncia a la huida cuando se le propone.

En *Doña Urraca* este juego de cerrazón progresiva se efectúa en función de cada personaje, acompañándolos<sup>2</sup>, en parte porque los puntos enfocados de la acción no se reducen a uno solo y, por lo tanto, también existe más de un protagonista entre los personajes que intervienen en el drama. Así, cabe separar los espacios representados para doña Urraca y su principal valedor —el conde don Pedro de Lara— de los representados para sus oponentes.

---

<sup>2</sup> En *Doña Mencía*, he aquí la diferencia, los espacios representados acompañan, conjuntamente, a los tres protagonistas, que los comparten. De otro modo funcionan los espacios aludidos, como se verá en otro capítulo.

Los de doña Urraca pasan de ser una cámara de palacio (Jornada I esc. I), un salón regio (esc. III) y otra cámara del mismo lugar (Jornada II, esc. IV), a una celda de la iglesia de San Vicente que le sirve de prisión. De manera similar, el conde pasa de los espacios de doña Urraca a su prisión en el castillo de Mansilla (Acto III, esc. IV) para terminar acudiendo a la celda donde está encarcelada la reina. Con ellos se mimetiza una situación primera de acoso y amenaza y la posterior de vencimiento, de reclusión y, finalmente, de muerte.

Debe notarse que los protagonistas de otro punto de la acción, Fernando y Leonor, carecen de espacios propios, como carecen del conocimiento de sus respectivas identidades. Fernando vive en los espacios de doña Urraca hasta que ésta le expulse de ellos: tal destierro le llevará al castillo de Mansilla, posteriormente a un vagabundeo en busca de la reina hasta que, en una plaza de no se sabe qué lugar, se entera de que aquélla se encuentra en la iglesia de San Vicente. Leonor, por su parte, acompañará a su madre todo el drama, compartirá sus espacios sin que ninguno le pertenezca ni mimetice su situación.

Sólo un espacio claramente abierto, una plaza, aparece representado en el drama, al comienzo de la jornada IV, en parte como índice de la carencia de espacio propio para Fernando, como índice del desconocimiento de su identidad pero, al igual que en otras obras —v. gr. en *Carlos II el hechizado* de Gil y Zárate y en *Doña Jimena de Ordóñez*, como luego se verá—, esta apertura sirve de respiro, de tímida fisura en el espacio cerrado, que se verá luego incapaz de resolverse en apertura total, antes bien, concluirá con una cerrazón mayor, de igual modo que la acción, si en ese momento parecía anunciar tímidamente una posible solución, una esperanza, ésta se verá definitivamente derrumbada.

Ni aun con esa tímida apertura cuenta *Felipe el prudente*. De modo semejante a lo que ocurre en *Doña Urraca*, en cuatro de los actos los espacios representados, aun siendo interiores, no son del todo «privados», por la circunstancia de tratarse de dependencias palaciegas. Pero, eso sí, según un esquema de espacios representados muy frecuente, el último acto tiene lugar en el aposento que sirve de encierro al príncipe don Carlos, si bien decorado de manera diversa que una celda común (Acto V; 1853: 92). Es don Carlos el único preso, sólo sobre él se cierne la tragedia. La versión de Díaz de 1836, en cambio, procede desde la apertura del espacio público que simula el campo de san Isidro, los alrededores de la ermita a donde van a rezar los protagonistas, para ir cerrándose. Ya en el acto III sucede en una cámara del rey, que va recibiendo a distintos personajes, para pasar a la habitación del príncipe en el siguiente acto, donde es recluido como prisionero el joven; el sombrío panteón de El Escorial en el siguiente, hasta acabar en la cámara de la reina, donde es hallada en compañía de don Carlos. El desarrollo dramático también va cercando al infante y a la reina en una medida similar, así que son ambos las víctimas.

En *El encubierto de Valencia* el encerramiento representado en los espacios sucesivos donde transcurre la acción va en una progresión sin marcha atrás. La obra se inicia en el espacio privado de la sala del primer acto que se abre al fondo para representar el mar: «Sala bien alhajada en la casa del marqués de Cenete, con dos puertas á cada lado, y un balcon en el fondo, con vista al mar» (1840: 3), un espacio que supone otro contiguo o latente, el de la habitación de María,

al que ésta puede recurrir para esconder a don Enrique y a su padre, Juan de Bilbao, y así evitar que el marqués dé con ellos. El segundo acto también escoge una sala, en el ayuntamiento de Valencia, con ventanas al fondo que dan a una plaza. Pero ya el tercero sucede en una sala de la cárcel de Játiva, el cuarto en la casa de Juan de Bilbao, sin paisaje alguno de fondo, para terminar con un quinto acto que sucede en el calabozo de la cárcel.

Por su parte, en *Doña María Coronel* se pasa del espacio que representa la estancia de doña María en el castillo de su esposo (acto I), al salón del trono de don Pedro (acto II), luego a la nueva estancia asignada a la dama en el alcázar de Sevilla (en la que se encuentra presa en el acto III) para terminar en su celda del convento que le sirve a un tiempo de reclusión y de refugio (acto IV). La acción se desliza con el mismo efecto opresivo: doña María cuenta, en el primer acto, con el —mayor o menor— poder de don Juan de la Cerda y Roger para ayudarla. En el segundo se une el obispo don Nuño a los colaboradores, pero al mismo tiempo se anuncia el encerramiento de por vida al que se verá sometida la protagonista, con la agravante de anunciarse también la muerte de don Juan de la Cerda... cosas ambas que se verán confirmadas y a las que se suma el desfiguramiento de doña María, lo que implica, por otra parte, un desenlace trágico sin remedio.

Por el contrario, el espacio experimenta una progresiva amplitud en *Rosmunda*, y la aparente marcha atrás del último acto en realidad supone sólo el contraste de una solución final de apertura, de espacio abierto. El drama representa, en su primer acto, el interior de un apartado castillo gótico donde Rosmunda vive retirada, con su madre. Su traslado a la corte, por orden de la reina, Eleonora, presenta la cámara de ésta y, posteriormente, un salón regio. El confinamiento de Rosmunda en el cuarto acto a una mansión se resuelve con un espacio de libertad final, tras su matrimonio con Arturo.

Zorrilla parece tener especial gusto por representar posadas y otros espacios cerrados pero públicos del mismo jaez. Uno de ellos, que le sirve de trampa para el protagonista, es el primer espacio elegido de *Traidor, inconfeso y mártir*. Debe hacerse notar que, durante la noche en que llega allí el protagonista, su carácter público queda vedado por orden de tres personajes distintos que reiteran la prohibición en las primeras escenas. Esta transformación del espacio —de lugar público a lugar apto para una encerrona— se realiza gracias al juego verbal de los personajes, por lo que merece una consideración en otro capítulo. El otro espacio elegido en la obra es una sala de juicio en la cárcel de Madrigal, marco del acto III. Se cumple de nuevo, pues, la disposición espacial que pasa de la mayor amplitud a la menor, a la asfixia, en conexión con un argumento que acaba demostrando la imposibilidad de salvación para el héroe.

En *Amor de padre* los espacios representados en escena, hasta llegar al acto IV, parecen los «respiros» de unos personajes en fuga: la salita pequeña en una casa de campo, donde empieza la acción, la posada del segundo acto, el monasterio en ruinas donde los protagonistas tratan de esconderse de la policía de la revolución que va en su busca, hasta llegar a la cárcel de París de los últimos actos. Sin embargo, al igual que sucede con otras obras, no creo que pueda encontrarse un plan claro en la presentación de los mismos.

**3.2.3.— El agrandamiento progresivo, el climax de máxima apertura y reducción hasta el cierre final:** Aben Humeya. El rey monje. Otro juego de la intriga mimetizado en los espacios representados de *La conjuración de Venecia*. *Equivalencias en Carlos II el hechizado*, *El trovador* y *Doña Jimena de Ordóñez*.

De modo paralelo a la acción, muchos dramas presentan una estructuración en los espacios representados que entraña o sugiere una sucesiva apertura y agrandamiento hasta llegar a un punto culminante, al que corresponde, en la trama, el momento en que se cree cercano o posible el cumplimiento de las expectativas; tras el cual, los espacios van reduciéndose hasta volver a un interior y acabar ahí, de la misma manera que la esperanza de que la trama se resuelva de modo favorable al/los protagonista/s queda frustrada.

*Aben Humeya* sirve de precoz ejemplo a lo dicho: el joven que da título al drama, cuando se alza por primera vez el telón para presentar una sala de arquitectura árabiga<sup>1</sup>, se revuelve por dentro ante la situación de esclavitud a la que se ve sometido él, su familia y su pueblo. En la caverna del segundo acto todo su afán interior de libertad quedará expuesto ante otros compañeros que decidirán también acabar con el estado de las cosas; la plaza, que constituye el tercer escenario, es el espacio que simula ser más amplio de los cuatro presentados, al tiempo que parece también marco adecuado para la victoria de los «moriscos». Sin embargo, la muerte le llegará al protagonista en otro espacio interior, en un salón del antiguo castillo de moros.

En lo referente a la intriga de *La conjuración de Venecia*, pueden señalarse dos grandes motivos con sus respectivos desarrollos: el de la conjuración y el de la relación amorosa, unidos por el protagonista, Rugiero, implicado en ambos. La relación entre los dos motivos se imprime en los espacios, que corren paralelos a ambos. Son los propios personajes los que interpretan su significación. El temor de un desenlace desagradable a su historia amorosa está vinculado, en el sentir de Laura, con el temor infundido por el lugar de encuentro con su amado<sup>2</sup>. El público, por su parte, asocia el espacio representado a los sentimientos que pueden embargarle en lugares similares, sobre todo de noche. La capilla del fondo no figura como elemento tranquilizante, antes bien, su representación alude a aspectos de un supuesto mundo desconocido, el del «más allá», confirmando la zozobra propia ante lo que, por inaccesible pero certeramente real y con poder, provoca ansiedad y miedo.

---

<sup>1</sup> Panadero Peropadre, en su tesis doctoral sobre los estilos medievales en el siglo XIX, afirma que en España predomina la inspiración islámica sobre la gótica en las casas particulares, mientras que la última se observaba más en establecimientos públicos (1992: 749). En el teatro, por su parte, los autores realizaron una mayoría de dramas ambientados en espacios góticos.

<sup>2</sup> ...oso penetrar en este sitio..., donde todo anuncia la muerte! (...) La vista de estos sepulcros me intimida aún más que otras veces; (...) ¡Es este panteón tan triste..., tan sumamente triste, que me parece mal agüero sólo el pisar sus losas!

(Acto II, esc. II; 1993: 204-208).

El desarrollo del acto IV en la plaza de San Marcos, lugar abierto donde, además, tiene lugar un baile de máscaras y el grito emblemático «¡Venecia y libertad!» (1988: 123-130), parece ilustrar un anuncio de esperanza, de posibilidad de victoria, tanto de la conjuración como, en consecuencia, de Rugiero, lo que allanaría los obstáculos para ser feliz junto a Laura. Pero la solución final trágica se atisba en el espacio cerrado de la sala de justicia, que sólo se abre para descubrir el cadalso.

Un funcionamiento semejante de los espacios representados se observa en *Carlos II el hechizado*, cuando al calabozo de la Inquisición con el que comienza el acto IV sucede, tras la escena V, una plaza con el palacio de Oropesa al fondo y una revuelta popular que ha permitido la liberación de Inés y Florencio. No obstante, la obra acaba en el Panteón de El Escorial, donde transcurre todo el acto V, donde se decide la muerte de Inés y donde Florencio logrará clavar su puñal al Padre Froilán.

De la misma manera se compone el juego de espacios representados en *Doña Jimena de Ordóñez*<sup>3</sup>: los tres primeros corresponden a distintos interiores de un castillo, aunque en los dos primeros la puerta del fondo muestre en parte y deje imaginar el espacio abierto del exterior, del mismo modo que, a pesar del juramento de Jimena, tanto el anuncio de la muerte de su esposo como el amor persistente de Aznar y la bendición de don Gonzalo, hermano de la joven, hacen pensar que tal vez pueda verificarse la unión deseada entre Aznar y Jimena. El bosque del acto IV con su ermita en ruínas es el escenario adecuado para la unión romántica de ambos, secreta pero cierta, espacio abierto que confirma las esperanzas de los actos anteriores. Será el acto V, en una cámara de don García, el que aseste el golpe final a los amores de Aznar y de Jimena, con la muerte del primero. La cámara representa al propio don García y su sola ostensión es signo de quién ha de vencer al fin.

Por su parte, *El trovador* —en su primera versión de 1836— evidencia en

---

<sup>3</sup> ACTO I. Salón al estilo antiguo. Una puerta al fondo por la que se distingue parte de la muralla y un centinela; á la derecha otra puerta que conduce a las cámaras interiores del castillo

(1838: 3).

ACTO II. Cuadra baja del castillo, figurando su portería o cuerpo de guardia. Al frente un portón de hierro. Un farol ilumina el interior que es de piedra. Al rededor de un hogar se ven algunos guerreros descansando. Otro con su alabarda paseará en la puerta

(1838: 21).

ACTO III. Salón antiguo. Es el armero del castillo. Banderolas, lanzas de toda clase de armas adornan sus paredes góticas. Un pedestal de bronce a la izquierda y en una lanza colgada toda la armadura y casco, que se supone ser de don García. Alumbrarán seis lámparas de hierro. Delante del pedestal arrodillada doña Jimena con tocas negras. Coros de pajes y doncellas con laudes

(1838: 40)

ACTO IV. Bosque umbroso. A la izquierda una antigua y ruinosa ermita, casi oculta entre espesos matorrales. Una gran peña a su entrada sirve de asiento, hay una cruz tosca sobre la puerta. Es noche muy oscura

(1838: 57)

ACTO V. Salón suntuoso. Cámara de don García. Este recostado en la mesa, cubierta con paños de terciopelo y en ellas bordadas con las armas de Valtiera. (un castillo de oro en campo azul, y en su puerta un águila con las alas estendidas)

(1838: 75).

gran medida lo apuntado tanto en este apartado como en el inmediatamente anterior. Un repaso por la sucesión de escenarios facilitará el análisis: en la jornada primera se presentan dos lugares, una sala corta en el palacio de la Alfarería y una cámara de doña Leonor; la segunda, dos espacios interiores también, la cámara de don Nuño y el espacio dividido correspondiente al convento donde va a profesar doña Leonor, un locutorio y un ¿zaguán?; para la jornada tercera el autor elige el interior de una cabaña, la celda de Leonor, y el primer espacio abierto de la obra, una calle corta; la jornada IV representa un campamento en las cuatro primeras escenas, y la habitación de Leonor en la quinta; por último, la jornada V lleva la acción a las inmediaciones de Zaragoza, seguidamente a la cámara de don Nuño para acabar en el calabozo donde permanecen encerrados Manrique y la gitana.

El simple recuento hace ver un predominio de espacios cerrados, pero no sólo eso: los dos espacios abiertos coinciden con los momentos de mayor esperanza respecto a las posibilidades de unión entre Leonor y Manrique. Primero, el rapto de Leonor lleva a los amantes a la calle donde terminará la tercera jornada. Con todo, este espacio abierto queda cortado, escénicamente, por la circunstancia de tratarse de una calle «corta», lo que coincide con una acción dramática —salen don Guillén, don Nuño y los soldados— que obstaculiza la huida de ambos. El segundo, el cuadro con que comienza la jornada V, lugar abierto en las inmediaciones de Zaragoza, tampoco supone un alivio a una acción cada vez más amenazante: el espacio protagonista aquí será uno de los muros del palacio, con una ventana cerrada por una fuerte reja, el muro que parece guardar el calabozo de Manrique. Estos dos espacios, pues, sumados al campamento, que supone una mayor amplitud, funcionan a modo de descansos visuales, pero su apertura no es más que ilusoria.

Algunos críticos, entre ellos, aunque muchos años después de la época romántica, el padre Blanco García, se preguntaban, retóricamente «¿A qué viene, decimos hoy y decimos bien, las mudanzas innecesarias de lugar entre escena y escena...?» (1891: 221). García Gutiérrez tomó buena nota de críticas como ésta y refundió la obra en 1851, como han estudiado L.A. Blecua (1972) y el grupo de investigadores en torno a Picoche (1979), pero sin eliminar sustancialmente, sino acentuando, el efecto sugerido en cada espacio representado.

En ésta y otras obras de García Gutiérrez, además, la multiplicidad de escenarios sirve para aminorar al público la carga asfixiante y cansina de la situación y de la cerrazón de los espacios representados. La variedad escénica, sin abrir estos espacios y suministrando en cada uno de ellos y con su sucesión las mismas sensaciones de clausura, proporciona a la vez la distensión necesaria para mantener fijo el foco de interés. La reducción de los mismos en una versión de 1851 —de doce decoraciones en la primera versión se pasa a siete en ésta— provoca un mayor y más claro predominio de espacios asfixiantes que la primera, menor variedad y relajación de la tensión que los mismos producen.

En *El rey monje* la representación de la trama en los escenarios se sucede en fases similares a las de *El trovador*, lo que invita a plantear una posible hipótesis sobre una estructuración escénica personal en los dramas románticos de García Gutiérrez: la primera fase, que constituye el entramado motor de *El rey*



*monje*, ocupa los dos primeros actos; según un planteamiento escénico de alguna similitud con el de *Don Juan Tenorio*, se pasa del espacio público al privado interior en un acercamiento sucesivo: el primer acto sucede en una «gran plaza en la villa de Monzón», el primer cuadro del acto segundo en la fachada de la casa de don Ferriz y el segundo cuadro en la habitación de Isabel. Cuando la acción, a partir del tercer acto, va abriendo sus posibilidades al protagonista, don Ramiro, también va abriendo los espacios: desde la clausura en que vive el monje, según se representa en la sala del palacio episcopal, la trama se dirige a un salón del castillo en cuya torre permanece encerrada Isabel y por fin desemboca, en el segundo cuadro del cuarto acto, en la plaza de Huesca. Posteriormente, conforme a lo exigido en los dramas de esta índole, el desenlace habrá de mostrar la imposibilidad de las esperanzas de los protagonistas y, de acuerdo con ello, la acción concluye en la capilla del monasterio San Pedro el viejo.

*El paje*, en cambio, constituye, en mi sentir, un curioso ejemplo de amplitud de espacios. La alternancia de espacios abiertos y cerrados no significa en ningún caso alternancia de apertura y cerrazón. La obra podría calificarse de «abierta» en el aspecto aquí estudiado, por cuanto los espacios acotados, correspondientes a salas o dormitorios, cuentan con numerosos accesos y espacios latentes vistos en otro capítulo y, además, se abren a paisajes de fondo<sup>4</sup>.

La primera jornada, la del planteamiento, aparece como un espacio cerrado —pese a los tres accesos—, en consonancia con el tipo de vida en que se mueve doña Blanca, casada con don Martín y que ha intentado ahogar su pasión por don Rodrigo. La presencia de éste supone un intento y un logro en la apertura de la situación y, en consecuencia, también a partir de la jornada segunda, tras la aparición del cuarto del galán en el mesón, las habitaciones se presentarán como espacios de mayor amplitud: las salas en la casa de don Martín estarán abiertas, por sus ventanas, al Guadalquivir o, por los accesos, a los espacios latentes, que amplían las posibilidades escénicas y sugieren desplegamiento, mayor extensión; o, en último término, se apela a un espacio público, el del mesón, y se especifica que ha de ser una «sala grande», lo que implica la utilización del escenario en

---

<sup>4</sup> La enumeración de todos ellos facilitará el examen:

JORNADA I. Sala de don Martín. Tres puertas, dos laterales y una de fondo (1992: 39).

JORNADA II. Habitación en la posada de don Rodrigo (1992: 61).

A partir de escena V: habitación de doña Blanca, con una puerta en el fondo; otra a la derecha que figura ser la de un oratorio, y otra a la izquierda, al lado de la cual habrá también una ventana que da vista al Guadalquivir (1992: 68).

JORNADA III. Cercanías de Córdoba, por la parte del puente de San Rafael (1992: 81). A partir de la escena IV: sala de don Martín. A la derecha del espectador, una puerta que cubre un tapiz, otra a la izquierda abierta, y en el fondo otra cerrada (1992: 86).

JORNADA IV. Sala grande de un mesón, en Sevilla (1992: 99).

En medio de la escena III, decoración corta de calle: a la puerta de una casa, que se figura ser la de don Rodrigo de Vargas, estarán sentados Farfán y Garcés (1992: 103). A partir de escena VI, dormitorio de doña Blanca: en el fondo, hacia la derecha, el lecho nupcial, adornado elegantemente al gusto de la época. Al mismo lado, más hacia el proscenio, una imagen de la Virgen de los Dolores, delante de la cual alumbrará pendiente del techo una lámpara de plata. Se oye cantar otra vez (1992: 108).

todas sus cajas... cuando no se sitúa la acción en espacios claramente abiertos.

Por tanto la obra, en lo que a los espacios respecta, muestra una cerrazón inicial seguida de su apertura en todo el grueso de la trama hasta finalizar, en la última jornada, con un nuevo espacio cerrado —y de un solo acceso, por tanto, el más cerrado del drama— de modo paralelo al desarrollo de la situación de doña Blanca y, con ella, de los co-protagonistas, el paje y don Rodrigo: en el inicio le quedaba a aquélla la esperanza de saber, algún día, el paradero del hijo; con la llegada de don Rodrigo la esperanza crece incluso hasta la posibilidad de llegar a unirse a él, pero cuando todos los impedimentos —esposo incluido— parecen despejarse, el envenenamiento del recién descubierto hijo la separa también del padre y amante don Rodrigo. De otra manera, la situación de «orden» inicial se transforma cuando las pasiones ocultas «se desatan» o «expanden» hasta que las consecuencias que su explosión acarrearán se vuelven contra aquéllas y quienes las padecen.

Este tipo de análisis, como puede observarse, parte del texto, dadas las dificultades —insalvables, hasta donde he podido investigar<sup>5</sup>— de encontrar las decoraciones empleadas en la época, no sólo del estreno, sino las de sucesivas representaciones. De ellas, en realidad, dependía que el público apreciara su significación en el conjunto. Por ejemplo, el ambiente misterioso que seguramente había ideado García Gutiérrez para la escena nocturna del castillo en *El rey monje*, en que aparece por la puerta del fondo Isabel (acto IV) vestida de blanco y delirante, no debió de llegar al público de la misma manera, a juzgar por la reseña de Jacinto de Salas y Quiroga, quien dijo que parecía «mas bien que alcazar regio de pasados siglos casa de campo del día» (1837: 8).

De todos modos, incluso los dramas donde no se aprecia con total evidencia un plan convergente con la trama y con el mensaje dramático en lo que a los espacios representados se refiere, se acomodan a una estructura de espacios que se repite con frecuencia. Un ejemplo es *Garcilaso de la Vega*, que comienza en una plaza pública, continúa en una cámara en el palacio pontificio, sigue en el gabinete de la amada del héroe, luego pasa a un cuarto de una posada donde varios poetas se reúnen, y concluye en otro salón del palacio pontificio. Debe notarse que, excepto el primer acto, todos tienen lugar en espacios cerrados, pero no reúnen todos el carácter de privacidad. A semejanza de obras como *Carlos II*, *Fray Luis de León*, *Doña Urraca*, etc, al climax de intensidad dramática sigue el acto destinado a la evasión, el encargado de cubrir las escenas populares o pintorescas de alegría y juego, conforme quedara estipulado desde *Don Álvaro*. Y a esta distensión suele corresponder también un espacio abierto, una plaza o, al menos, un espacio público, como esta habitación de la posada de Garcilaso, donde aparecen

...varios poetas sentados al rededor(sic) de una mesa donde hay botellas y copas.  
Figura la posada de Garcilaso; sus armas estan por las sillas, y su laud en otra  
mesa donde hay papeles y libros. Puertas laterales, ventanas al fondo  
(Acto IV, 1840: 50).

---

<sup>5</sup> Panadero Peropadre conviene en que se cuenta con muy pocos datos para la reconstrucción de los decorados medievales que ambientaron las representaciones de los dramas en la época del romanticismo (1992: 758).

### 3.2.4.— *El caso inverso: Masanielo*

El drama exhibe, desde el primero hasta el último acto, la victoria del héroe romántico. En otros dramas de esta índole el héroe, durante toda la trama, se afana por conseguir algo que se le niega, se aproxima hasta quedarse a punto de lograrlo, y entonces todos los planes se desbaratan. *Masanielo*, sin embargo, comienza en ese surgir el instante climático en que llegar al objetivo parece algo cercano, clímax que se estira hasta el desenlace, cuando sus propios compañeros de sublevación acaban con él —como en *Aben Humeya* o en *Mali*—. Los espacios representados hablan también de este tipo de construcción dramática: se van alternando los interiores y exteriores, pero en ningún caso los primeros significan imposibilidad de expansión en el héroe, nada que lo aprisione. Por el contrario, el espacio interior del primer acto supone la penetración de Masanielo en el palacio del conde de Conversano, de noche, para entrevistarse con Laura. Cuando aparece el conde, el héroe romántico le hace permanecer en la sala como si de un prisionero se tratase, cosa que se hará efectiva en el acto segundo. Este segundo acto transcurre en un espacio propio del pueblo como colectivo, en el popular mercado de Nápoles y en medio de una fiesta, donde se inicia una revolución al mando de Masanielo:

MASANIELO. Alzate, pueblo, del polvo,  
muéstrate la frente erguida  
y arrojando las cadenas  
hoy tu libertad conquista.  
El yugo del estrangero  
que há tantos años te humilla,  
rompe con heroico brio;  
y de hoy mas, ya nunca opriman  
tu fértil suelo los hijos  
detestados de Castilla.  
Libertad, independencia  
tal sea nuestra divisa.  
(esc. III, 1841, 1849: 32)<sup>1</sup>.

El espacio de la cárcel, donde sufren casi todos los héroes románticos, se reserva aquí, en cambio, para el padre de Laura, con lo que una vez más se rompe el esquema romántico. El acto cuarto presenta una gran plaza con un arco triunfal hecho por los revolucionarios y el último también otro espacio abierto, un jardín, con el palacio del conde a un lado y el volcán, anunciador de la revuelta en que perecerá Masanielo. Así, el clima de victoria popular que preside todo el drama sólo se desvanece en las últimas escenas, como un fracaso no anunciado del héroe. Este detalle, bien conducido escénicamente, podría llegar a imprimir en el espectador, por la fuerza del contraste, una adecuada sensación de la frustración romántica que experimentan los protagonistas.

---

<sup>1</sup> Con semejante grito, difícilmente podría ser un drama muy del gusto del espectador madrileño, quien tendría que dejar a un lado su patriotismo durante el rato de la representación. ¿Sería por este motivo que Gil y Zárate tuvo que esperar ocho años para verlo representado y, una vez llevado a escena, no cosechó éxito?

### 3.3.— ANÁLISIS MICROCOMPONENCIAL DE ALGUNOS ESPACIOS REPRESENTADOS

#### 3.3.1.— *Juegos de identidad entre espacios representados y personajes.* *Adel el Zegrí. Los espacios representados como espacializaciones de los personajes y sus personalidades. Doña Leonor y su aposento en Don Álvaro. Idéntica lógica en el público que vio Amor venga sus agravios. Los espacios de caracterización en Adolfo. Don Juan Tenorio y su quinta*

El título de este epígrafe puede sorprender, dado que en los análisis anteriores también se ha tenido ocasión de observar continuamente este tipo de relación. Sin embargo, en otros apartados sólo se alude a coincidencias o paralelismos posibles y aquí, en cambio, se observarán similitudes y relaciones mucho más estrechas, sea debido a efectos metafóricos o simbólicos. Ciertamente, la relación por analogía entre espacios y propietarios o responsables de los mismos es algo plenamente incorporado al pensar común, es un tipo de asociación que rápidamente se establece en la realidad cotidiana, de ahí que su representación y su lectura teatral difícilmente salga de los límites del automatismo. Por ejemplo, el carácter con el que Felipe II pasó a la historia mantenía una fuerte vinculación con el tipo de construcciones por él encargadas: ambos se caracterizaban por la fría austeridad. Las obras literarias a él referidas no escaparon a un reflejo de esta imagen de representación. El conde de Egmont en *Últimas horas de un rey* habla así de su corte:

En este oscuro  
 lugar donde se alza su terrible sólio  
 envuelto siempre en misterioso manto,  
 ni estremece la voz del Capitolio,  
 ni refleja las glorias de Lepanto  
 (Acto I, esc. I; 1849: 6).

Otro ejemplo: *Adel el Zegrí*, donde se plantea un caso muy curioso en cuanto a los espacios representados, aun cuando la escasa preparación en la trabazón de la acción dramática moleste a la hora de valorar el conjunto. El primer cuadro, que sirve para la presentación de Gonzalo, Isabel y las relaciones entre ambos, se sitúa en una plaza pública, con un palacio, donde habita la joven. Pero este palacio perteneció a Adel y, por lo tanto, de algún modo pertenece también a su hijo Gonzalo —quien pasó allí los dos primeros años de su vida, gracias a la condesa, madre de Isabel—. El espacio representado en este primer acto revela, silenciosamente, la verdad sobre los personajes según se dará a conocer al espectador más tarde, ya próximo el desenlace. La proxémica de los actores expresará la misma realidad: tres soldados bajo las órdenes del capitán Gonzalo realizan una presentación inicial del mismo en aquella plaza pública, presentación a la que luego se sumará «el mendigo» Adel. Adel y Gonzalo comparecen en escena, así, como personajes carentes de un espacio propio, personajes cuyo único espacio es «la plaza pública», personajes que, no obstante, pueden contemplar desde su situación el palacio que les perteneció un día. Por su parte, Isabel cruzará la escena, desde el espacio público al privado del palacio, analógicamente a como su familia lo conquistó. La no explicitación —o, al menos, la carencia en el propio texto de una intención sugeridora que oriente al especta-

dor— de tal analogía, sin embargo, en mi opinión resta un tanto por ciento muy alto de la fuerza visual que se podría suministrar en caso contrario. La elección por parte del autor de este espacio público aparece a los ojos del espectador como una simple necesidad dramática de condensar y visualizar la situación<sup>1</sup>.

Otros espacios, además de mostrarse en el escenario, también comparecen en los textos, en sus didascalias, acotaciones e intervenciones de los personajes. De ahí van a extraerse los datos para el análisis, a falta de los referentes al modo concreto como se representaron en su día.

Ya se comentó tangencialmente, a propósito de otro apartado, cómo en *Don Álvaro* existía, en la primera jornada, una equiparación entre doña Leonor y sus aposentos. En aquella ocasión se analizaba el motivo de los balcones y se proponía una semántica acorde con la situación dramática. La relación de identidad por sinécdoque y analogía que veníamos explicando allí entre los **sentimientos de Leonor y los balcones de su aposento** se ve ampliada a una relación de identidad Leonor-aposento en sucesivas ocasiones como, por ejemplo, en el comentario que le hace la protagonista a Curra a propósito de don Álvaro:

...Que jamás estos umbrales  
hubiera pisado, fuera  
mejor...

(Jorn. I, Esc. VII, vv. 222-224; 1986: 93)

¿A qué umbrales alude? Si lleva cuatro días en un lugar distinto de aquel en donde vivía habitualmente y sus palabras se entienden en sentido literal, habla de los umbrales de su casa actual y por tanto, de que hubiera sido mejor que don Álvaro nunca hubiera ido hasta allí. También puede estar hablando de los umbrales de Sevilla. Pero más probable parece que se refiera al hecho de llegar don Álvaro a su vida, y de haber aceptado ella esa intromisión.

Luego, se confirma aquella identidad en cuanto al lugar en que se producen todos estos sucesos. Hemos de notar que el aposento de doña Leonor no es la habitación donde duerme, nunca vista tampoco por el espectador. Ella misma se encarga de marcar la distinción cuando invite a don Álvaro a esconderse «Aquí, en mi alcoba» (1986: 98) ante la inminente aparición de su padre. El lugar del litigio es la sala contigua a su cámara, también perteneciente a ella pero correspondiente a su espacio exterior, y el motivo del litigio no es en realidad lo más íntimo de Leonor, que queda, como su alcoba, resguardado en cuantas

---

<sup>1</sup> Los siguientes espacios, ya interiores hasta el desenlace, irán acentuando, como en otros dramas, los tintes de clausura, hasta que uno latente, el de la capilla, se dé a conocer como el espacio de la libertad para Gonzalo e Isabel. En efecto, el segundo cuadro que el espectador observa es el de los aposentos de la joven Isabel, a los que seguirá el locutorio de un convento, la celda —uno de cuyos accesos, la ventana, se intentará emplear por parte de los protagonistas como acceso al exterior, a la libertad— y, por último, una sala en el palacio, donde sucederán las escenas finales, y donde morirá Adel.

ocasiones don Álvaro se refiere a la muchacha<sup>2</sup>, sino cuanto de Leonor haya que le concierna a su padre. Por eso basta con que don Álvaro se haya aproximado, aunque no haya «penetrado» en ella, basta que Leonor le haya franqueado el paso a su vida, para que el marqués tenga a don Álvaro por un intruso: Leonor forma parte de su padre, igual que sus habitaciones forman parte de la casa del marqués. Éste, en cuanto padre, se siente con la responsabilidad de cuidarla y de encontrar para ella un «buen acomodo» (1986: 89)<sup>3</sup>.

Examinado el contexto desde su perspectiva propia, desde el valor que el espacio representado adquiere como símbolo, toma cuerpo, con un relieve singular, la lógica interna de cuanto ocurre y su aceptación emocional por parte del público. Porque, en frase de Casaldueiro «... En lugar de dirigirnos por vía intelectual, como hacía Moratín, el Duque de Rivas elige el camino de la pasión y el visual...» (1974: 32). Desde esta perspectiva se esclarece la razón de ser del comportamiento de don Álvaro, criticado duramente por Azorín (1916: 33). Dado que Leonor no se ha introducido en lugar alguno ajeno, el héroe tiene razón al declarar «Vuestra hija es inocente... Yo soy el culpado... Atravesadme el pecho.» (Jorn. I, Esc. VIII; 1986: 99). La casa es el espacio de la intimidad (Bachelard, 1965: 120) y el hecho de allanarla puede merecer la muerte —y con esto nos adelantamos a un aspecto que se estudiará en otro capítulo—. No resulta, pues, tan descabellado que don Álvaro se crea reo de ella, sobre todo cuando su amada le veta toda defensa al hacerle notar su disconformidad con disparar sobre ninguna de las personas que ocupan la mansión (1986: 98).

Me importa señalar que este tipo de asociación por contigüidad operaba en la percepción del público, como parece probar la reacción ante la escena en que doña Clara se dispone a conducir a Figueroa a su aposento en *Amor venga sus agravios*. Aunque se estudiará también en otro capítulo la identificación por metonimia entre los espacios y sus poseedores cuando funciona en las alusiones verbales, aquí va a adelantarse esta visión, que podría traladarse allí, por cuanto tal alusión, opera, sobre todo, en el nivel visual del espacio representado. A la visión del mismo, además, reaccionó el público, no a la alusión verbal. Importa, en este caso, relacionar la función simbólica por metonimia de los espacios en este drama, función que el público advirtió y aun por la que protestó, al menos según se lee en la crónica de Enrique Gil: desde una supuesta identificación entre doña Clara y los espacios de la casa que le pertenecen, se entiende la repulsa a ver cómo D. Pedro de Figueroa está a punto de penetrar primero en sus aposentos<sup>4</sup>. Enrique Gil escribía: «Una porción de público manifestó grande

---

<sup>2</sup> De la misma manera, Macías no llega a entrar en el cuarto nupcial de doña Elvira, sino en el aposento contiguo, frente a Adolfo, cuya mirada avanza, como se verá después, hasta el lecho mismo de los esposos.

<sup>3</sup> Esta perspectiva no resulta disonante respecto a las costumbres aún presentes en alguna medida en el siglo XIX (vid. Simón Palmer, 1993).

<sup>4</sup> La acotación que se encuentra en el manuscrito «R.S.», reza lo siguiente:

DON PEDRO observa á los músicos hasta que se retiran por el tercer bastidor de la izquierda.

Suena la llave y se abre la reja. MENDOZA vuelve y detiene á DON PEDRO al entrar

(cuad. 2. hoja 25 v.).

desaprobacion, cuando doña CLARA franquea la reja del jardin para abrir á su amante el camino de su aposento», probablemente por una relación metonímica de tipo francamente emocional que Enrique Gil, intelectualizándola, juzgó injusta:

Preciso es olvidar, ó no haber conocido nunca nuestro teatro antiguo para espantarse de una tan leve muestra de favor, cuando en aquella época no se veía otra cosa que galanes en las habitaciones de sus damas, y aun damas en los aposentos de sus galanes. Sin citar mil comedias de TIRSO DE MOLINA que acaso pudieran recusarse, el delicado LOPE y el caballeresco CALDERON no ofrecen sino ejemplos de esta clase. El pundonor caballeresco con escasas escepciones, era la mejor salvaguardia y amparo del honor de las mugeres, (...) El que no tenga bastante juicio para distinguir siquiera las épocas, bien pudiera conocer el ridículo á que se espone dando un voto á todas luces incompetente

(4-X-1838: 2).

En el examen de este comportamiento creo que conviene recordar los tres planos que desde el planteamiento teórico hemos puesto de relieve, a saber, lo que responde a sentimientos, pulsiones o emociones comunes a todos los hombres en razón de su condición de tales; los propios de un grupo o de una colectividad concreta, en razón de su cultura o de su ideología; y los que pertenecen a un individuo concreto, en razón de sus circunstancias e historia personal. Así, la crítica de Enrique Gil se basaba en modelos y estructuras de tipo cultural e histórico, sin querer salirse de ahí. Esta explicación histórico-teatral de Enrique Gil, razonable por demás, se orientaba en diverso sentido que la emoción del común de los espectadores en aquel momento. No bastaba recordar un montón de comedias de Tirso o de Calderón que ofrecieran ejemplos similares: la escena parecía despertar la significación simbólica por metonimia o contigüidad, quizás por la costumbre, ya adquirida en estas fechas, de observar funcionamientos simbólicos de este tipo en otros dramas románticos.

Pienso, de todos modos, que la respuesta de los espectadores, quizás sin saber bien a qué atribuirlo ellos mismos y según como queda reflejada en la crítica de Gil, parece indicar una procedencia multicausal. De un lado, no creo muy arriesgado afirmar que, probablemente, estaba actuando en la mente de los espectadores el principio de «buena continuidad». Se examina en otro capítulo que los actores eran enseñados a mantener «las buenas formas» en escena, a no permitirse gestos ni actitudes que pudieran ofender la sensibilidad del público, en virtud de lo cual se atribuye al beso en la mano de la dama un valor desmesurado como gesto *físico* de amor. Tal beso era todo lo más a que podían llegar tanto los actores como los autores —incluso como manifestación de amor conyugal— para

---

Más tarde Mendoza acusa a doña Clara por su comportamiento ante su tutor con las siguientes palabras:

...le ofrecio darle entrada hasta su aposento mismo para lo cual Don Pedro Figueroa, que asi se llama ese hombre, hizo retirar la música. Y en verdad que á no haber sido por un importuno que vino á disipar intempestivamente con su presencia las dulces ilusiones del honrrado(sic) hidalguillo, este templo del secreto...

(ms. «A.B.»; cuad. 3, hoja 19v).

que la crítica y el público no protestaran<sup>5</sup>. Pero ese beso podía significar comportamientos... llamémoslos más atrevidos. Su significado se confiaba al principio de «buena continuidad» del espectador ducho en la materia: recuérdese que la sociedad se esforzaba por que las señoritas no perdieran «la ignorancia de su inteligencia» ni la «inocencia de su corazón» (Simón Palmer, 1993: 8). De la misma manera, tomar de la mano al pretendiente y conducirlo hasta el aposento propio era, para una dama en escena, tomar la iniciativa y acceder de buen grado a mantener una relación íntima que, estaba claro, sólo así podía insinuarse.

Deben tenerse también en cuenta las costumbres sociales del siglo XIX en España —algunas no sólo propias de esta centuria—, que no permitían encuentros a solas, ni en aposentos cerrados y menos aún en las alcobas, a las mujeres solteras. Lo que estaba mal visto a los ojos de los contemporáneos se proyectaba en el teatro.

Por otro lado, pienso que podía operar un tipo de simbolización que también se tratará con más detalle en otro capítulo: el espacio perteneciente a un sujeto simboliza a éste. La penetración por parte del amante en el aposento de la amada simbolizaba la relación íntima entre ambos. En este sentido, no resulta extraño que se eliminaran en la representación distintas intervenciones de doña Clara escritas por Espronceda, según puede observarse en los manuscritos destinados a la puesta en escena. Entre estas supresiones, deben distinguirse las que parecen haberse realizado ya en los ensayos de las que debieron de hacerse después del estreno. En los manuscritos la tinta para unas y para otras es diferente, pero su reconocimiento necesita también la ayuda de la crítica de estreno. Entre las que debieron de hacerse antes del mismo, hay algunas que insinúan el punto aquí tratado: aquéllas del acto IV en que doña Clara dice a su amado cuando éste se persona en la celda que ella ocupa en el convento: «...buscaremos el placer en los misterios de la noche (...) Todas las noches vendras á ver á tu esposa, y el cielo piadoso se aplacará con mis súplicas» (Ms. «R.S.», hojas 24a y 27a). Aun con esta supresión, la escena fue mal recibida por una parte del público que

...manifestó mas altamente su descontento, cuando en la escena de la celda los dos amantes se abandonan á las fascinaciones de su amor. Ciertó que no es cosa de alabar una esposa de Jesucristo que se entregue á un amor mundano por puro que sea; pero tal es la pasion, y sin pasion el teatro no existiría, y la poesia y las bellas artes todas serían una cosa incompleta y manca. Ademas de que la situacion

---

<sup>5</sup> Aparte de la crítica publicada en *El Correo de las Damas* sobre el abrazo amoroso de Berta y Alfredo, señalada en otro capítulo, me parece significativa una nota de Eugenio de Ochoa en su traducción de *Hernani*: en la escena tercera del acto II, Hernani le pide a doña Sol un abrazo. El traductor hace una llamada a pie de página y escribe: «En el original dice un beso; pero estando destinado a la representacion, me ha parecido conveniente hacer esta y otras pequeñas modificaciones en atencion á la diferencia de costumbres. El *beso*, tan natural en Francia, hubiera escandalizado en España. Porque somos tan morales...!» (1836: 40). Todavía en un drama de 1849, *La reina Sara*, los manuscritos utilizados en la representación indican la supresión de los momentos en que la reina —casada con Birger II—, le pide a su amado Alberto que le dé la mano, se siente junto a ella y luego insiste «más cerca» (Acto II, esc. IV; Apte. 1, cuadr. 2).



de aquella muger es excepcional de todo punto, y la pureza de sus sentimientos y sus combates no dan tan arrastrada idea de su virtud.

El escándalo pareció llegar á su colmo, cuando doña CLARA dice á su amante, que lejos del mundo y de los hombres disfrutarían de todos *los deleites de la naturaleza, de la brillantez del día, y que respirarían los aromas de la tarde.*

(Gil, 4-X-1838: 2).

Pero el público venció y esta parte, como todo cuanto en el diálogo incide en el tema, quedó cuidadosamente suprimido en las siguientes representaciones, según se observa en los manuscritos. Eso no significa que acabara por ser aplaudido: los autores habían incurrido en demasiados desajustes respecto a los dramas románticos aplaudidos: para empezar, habían escrito la obra en prosa; habían sacado monjas a escena, habían forzado la paciencia del público ideando nueve entreactos muy largos, habían escandalizado al público «presentándole entre otras lindezas una inmunda orgia, en donde varios jóvenes disolutos se embriagan, en compañía de cuatro prostitutas; en donde uno de ellos agarra á la suya del brazo y se la lleva al jardín por un buen espacio de tiempo» (*El estudiante*, 1-X-1838: 2), y, para colmo, habían hecho morir a Figueroa asfixiado por aceptar esconderse como un cobarde.

En *la judía de Toledo*, Samuel una y otra vez hace valer sus derechos, su derecho sobre su casa y el atentado que entraña la penetración en ella, en las dos jornadas que suceden allí. Si en la primera se había mostrado ofendido por encontrar dentro y embozados a don Pedro y don Enrique, en la tercera no cederá ante la reina:

LEONOR. No adviertes (*furiosa*)  
que en mi poder te hallas?  
SAMUEL. Hablais formalmente?  
Siendo esta mi casa  
mas propio parece  
que ahora en el mio  
su alteza se encuentre. (...)  
En estas paredes  
Veis algo que vuestro  
poder os revele?  
Ni regia corona  
os ciñe la frente,  
ni de cortesanos  
la turba os defiende  
(Esc. XI, 1842: 68).

Sin duda unos derechos reconocibles en la sociedad contemporánea y, como estamos viendo, especialmente defendidos por los románticos. Claro que la crítica supo tachar de falsa históricamente actitud tal en un judío de la época del drama. Pero precisamente esta actitud confirma el carácter romántico de la obra, la proyección de la mentalidad del siglo XIX en la misma:

...el señor Asquerino no ha tratado este argumento trágicamente, sino que ha dado á su obra el carácter de comedia antigua con los adimentos del drama moderno.

(...) De drama moderno tiene el carácter del hermano de Raquel, el cual está todo él en la índole de los caracteres favoritos de la escuela francesa. Y permítasenos hacer una observación. Este carácter es moral é históricamente falso. Las máximas de la libertad moderna, ni de ninguna especie de libertad, no se conciben en boca de un judío, de un individuo de aquel pueblo arrodillado en la antigüedad ante el tabernáculo, indigno en su dispersión sobre la tierra hasta de las cadenas de la servidumbre. El lenguaje de este judío con los prohombres de Castilla no lo hablaba ningún judío de aquellos tiempos porque eran incapaces de sentirlo

(en *El Sol*, 2-III-1843: 4).

En este personaje hacina también el poeta todas esas especies políticas que alhagan(sic) momentáneamente á la multitud y que están muy bien en las columnas de un periódico democrático del siglo XIX, pero no en la boca de un judío del siglo XII

(en *El Herald*o, 14-II-1843: 3-4).

En cambio, un drama como *Masanielo*, de cierta semejanza con *Don Álvaro* en cuanto al espacio representado del primer acto<sup>6</sup>, carece de una lógica dramática en los mismos términos que Rivas. También Masanielo penetra en la mansión del conde, padre de Laura, para ver a su amada; también son descubiertos en este caso y, sin embargo, Masanielo parece arrogarse el derecho de estar allí; los dos acompañantes del joven inmovilizan a los dos que trae consigo el conde; el protagonista no enarbolaba una pistola, como don Álvaro, es uno de sus acompañantes quien apunta con una al conde cuando éste saca su espada. Masanielo, entonces, alardea de tener en sus manos al padre de Laura<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup> «El teatro representa una sala. En el fondo un balcón. Dos puertas laterales. Mesa y sillas» (1841: 1).

<sup>7</sup> En mi opinión Gil y Zárate está demasiado empeñado en mostrar la grandeza de corazón de Masanielo, que salva una y otra vez al padre de su amada. Y para demostrarlo, con excesivo artificio prepara de modo postizo situaciones que permitan —no siempre con suficiente solidez— decir a Masanielo que tiene al conde en sus manos. En la escena IV del acto II el conde es prendido por el pueblo y entonces Masanielo ordena:

Teneos:

nadie le ofenda...

para seguir:

¿Lo ves?

tu vida en mis manos tengo.

Y en la misma escena, se atreve a responder a la imprecación del conde (1841: 35):

Soy quien hoy mismo, si quiero,

a ti, y a todos los tuyos,

reducir a polvo puedo.

De vuestras vidas y haciendas

soy el absoluto dueño;

y soy, en fin, a quien todo

aquí se encuentra sujeto.

Si vivís, si respiráis,

es porque yo os lo concedo

(1841: 35)

Palabras que resultan, cuanto menos, jactanciosas, pero que se notan no salidas del

MASANIELO. Estáis en nuestro poder:  
 conde, envainad el acero.  
 (...)  
 Ya sois solo contra tres:  
 si quisieramos...  
 (Acto I, esc. V; 1841: 15-16).

y le indica, repetidamente, los movimientos que debe realizar:

MASANIELO. Guardad la espada, os suplico,  
 y procuremos tener  
 la fiesta en paz.

CONDE. Ya la guardo.  
 Ahora, ¿qué me quereis?  
 Presto, hablad.

MASANIELO. Sentaos.

CONDE. No.

MASANIELO. Sentaos (*Dándole una silla*)

CONDE. ¡Qué pesadez!  
 (*Toma la silla y se sienta con enfado*)  
 (Acto I, esc. VI; 1841: 16-17).

Defiende su derecho a amar a Laura y ser correspondido por ella, y aporta como prueba de su valor personal haberla salvado de morir ahogada en el mar:

MASANIELO. Si la vida Laura os debe  
 me la debe á mí tambien.  
 ¿Reclamais vuestros derechos?  
 Reclamo los mios, pues.  
 (Acto I, esc. VI; 1841: 21).

En toda la escena tanto Masanielo como el conde parecen olvidar que el espacio representado pertenece al segundo. María, la doncella de Laura, sale de su presencia sin llamar de inmediato al resto de la servidumbre, mientras que el héroe previene débilmente su venida cerrando con llave la puerta de la sala. Cuando se marcha con sus dos ayudantes, nadie sale en su busca; el conde espera a la mañana siguiente para avisar al capitán y pedir la detención de Masanielo. Todo esto apaga la fuerza dramática, tan incontenible en *Don Álvaro*, y ese efecto se transfiere al símbolo espacial, que pierde también aquí un poder identificativo tan evidente como en el drama de Rivas. En detalles como éste, sin duda, se aprecia la gran distancia que media entre las dos manifestaciones

---

propio personaje, sino del deseo del autor. Frente a don Juan Tenorio, cuyas expresiones de orgullo quedan avaladas por otras tantas manifestaciones de su propia personalidad, Masanielo carece de más recursos que de aquellas palabras para revelar su carácter, de ahí la escasa fuerza de convicción que poseen.

románticas<sup>8</sup>.

Otro drama donde la identificación entre los personajes y sus espacios representados en la escena queda patente es *Adolfo*: los espacios corresponden a los personajes a quienes pertenecen, están fundidos con ellos y, así, vienen a constituirse en símbolos de tales personajes. La desnudez e incluso la torpeza en la presentación de los otros elementos en cierta medida sirven para recortar mejor el perfil de este componente teatral, así como para remarcar su importancia y funcionalidad. En esta obra queda perfectamente claro cómo los espacios corresponden perfectamente a los individuos que los habitan y cómo los conflictos entre los personajes ocasionados por tales espacios resultan recurrentes con respecto a los conflictos esenciales de la acción, mimetizan en otro sistema de signos tales conflictos o bien los exponen en tal código.

La habitación de soltera de Clementina no aparece caracterizada escenográficamente en el texto del autor. Tal espacio significa metonímicamente y en correlación con la llave que le fue entregada a Adolfo (Acto I, esc. VII; 1838: 7). Se trata, como en el caso de Leonor en *Don Álvaro*, del espacio de la intimidad de Clementina. De la misma manera, Adolfo penetrará, esta vez sin consentimiento de su amada, en el dormitorio que ella comparte con su esposo. Clementina terminará dándole la llave del gabinete de su cámara para ocultarle ante el duque de Rimini. Tal acción trae como consecuencia que Adolfo pueda apoderarse de una correspondencia que comprometerá negativamente la privanza del duque. De algún modo, la penetración en el espacio de la intimidad del matrimonio supone también un apoderarse de los secretos existentes en la misma, como el duque le echará en cara a su esposa.

Por su parte, la presentación y descripción del protagonista se realiza en las cinco primeras escenas, a través de los distintos espacios donde se desarrolla parte de su vida: su casa, la sala de juego y el salón de baile en casa de su amada Clementina, espacio de donde se verá expulsado por el padre de la joven. El espacio vital de Adolfo se presenta caracterizado en la primera escena por una acotación que indica la presencia de «muebles antiguos de lujo», «un reloj» y «algunos retratos»<sup>9</sup>. Tales rasgos hallan su perfecto correlato en la situación del

---

<sup>8</sup> La circunstancia de que el estreno de *Masaniello*, escrito en 1838 no se representara hasta 1850 ya es un índice de una acogida muy inferior, por parte de las empresas teatrales, respecto a otras obras. En otro capítulo se vio, por otra parte, la alusión de Ochoa a esta falta de entusiasmo por él (1850: XV). El reseñista de *La Semana* que firmaba «A.» no dejó de chancearse cuanto pudo a su costa: «Este espectáculo, sazonado con ideas patrióticas, declamaciones populares, execraciones á la nobleza y vivas á la libertad, ha tenido de coste algunos miles de duros: pero el público de Madrid, huyendo de él horrorizado, no ha querido verlo arriba de cuatro días consecutivos. Al salir de la sala del espectáculo, los espectadores, estremecidos aun con sus terroríficas impresiones, decían que muy pronto iba á venir el cólera.— (...) Nosotros hemos reído en él á carcajadas tendidas» (11-III-1850: 274).

<sup>9</sup> Por tanto, la caracterización es, sobre todo, escenográfica. Si la analizo aquí es por no romper el hilo de la explicación.

protagonista: una situación social y económica que conserva en el recuerdo la posición privilegiada de que gozó su padre —de ahí que los muebles de lujo sean «antiguos», no decimonónicos—. Los retratos se conectan fácilmente con la idea del conocimiento de unos antepasados que honran y dan prestigio a la familia. Por su parte, el reloj puede connotar en el contexto dado todo lo que generalmente se entiende que sucede con el paso del tiempo: la variación de la fortuna, la alusión al pasado con respecto al presente.

Otra función de los espacios representados se ofrece en *Fray Luis de León*. Allí los espacios representados justifican y aclaran las situaciones que tienen lugar. Toda la primera parte se desarrolla en el cuarto de don Diego, capaz de tramar la trampa que tiende a su hermana y a don Luis merced a saber que ella suele acudir a pasar muchos ratos allí en su ausencia. Esta forma de actuar de Elvira denota una relación especialmente afectiva entre los dos hermanos, un gusto por las mismas cosas, otra de cuyas señales será el aprecio hacia don Luis y sus versos. El espacio une a Elvira y don Diego al tiempo que funciona como índice de la empatía entre los dos hermanos. En un juego de personajes donde Luis de León y doña Elvira encarnan a los románticos, don Diego se presenta como personaje a su favor, de acuerdo con la defensa que realiza, frente a su hermano, de don Juan de Austria<sup>10</sup>.

Pero el mayor experto y el que mejor consigue, gracias, en parte, a la sonoridad verbal, una identificación conveniente entre su protagonista y los espacios que le pertenecen es Zorrilla. Donde se demuestra el hecho con mayor

---

<sup>10</sup> Don Juan de Austria simboliza al héroe romántico, como bastardo de ascendencia noble, valiente capaz de vencer y digno de admiración, pero de fatal destino. En la tercera escena los dos hermanos definen sus papeles a través de sus posturas:

MARQUÉS. «Vucencia, bien venido...»

Dije, y sin ir adelante,  
«Cuidad que habláis á un infante»,  
Respondíome desabrido.  
«Infante sois? Vive Dios»  
Repuse, «que no sé ley  
Para que no os llame el Rey  
y os llameis infante vos» (...)   
Os encuentro á mi salida,  
Y al decirte mi suceso,  
le llamas, hermano, exceso,  
y me enojas, por tu vida.

DON DIEGO. No te incomodes, Marqués;  
que, si no recuerdo mal,  
Sólo dije que imperial  
de don Juan la sangre es.  
Hijo nació de don Carlos,  
y hombres de ménos provecho,  
cual infantes de derecho  
vi á los reyes declararlos.  
Es el de Austria valiente;  
concluyó la civil guerra,  
y Felipe mucho yerra  
en tratarle displicente.

(Acto I, esc. III; 1837: 9-10).

claridad es en la famosa «escena de sofá», gracias al uso de una retórica clásica por parte del burlador. La naturaleza representada a través del balcón, además de acompañante sentimental y reflejo anímico del alma romántica, se trata como prolongación del protagonista, por dominio físico de su pertenencia. No obstante, la relación se explicita verbalmente, con lo que el espacio representado sobre todo se comporta en cuanto que aludido y así, corresponde a otro capítulo su análisis.

Existen algunos dramas que responden a gran parte de los elementos románticos pero cuyo desenlace resuelve favorablemente todos los conflictos. Entre ellos se encuentra *El arquero y el rey*. El motivo de la penetración en espacios prohibidos que se muestran al espectador funciona recurrentemente en esta obra. El motor de la acción se sitúa en el prólogo, para el que el escenario simula el oratorio del castillo de los condes de Lenin. El conde, a su vuelta de tierra santa, se entera de que el rey, Carlos II de Navarra *el malo*, ha abusado de su ausencia seduciendo a su mujer, con quien ha tenido un hijo (págs. 1-2). El espacio sagrado del oratorio representado se convierte en espacio de la profanación merced al adulterio allí perpetrado noche tras noche, profanación, por cierto, muy del gusto romántico. Correlativamente, la propia esposa, Clemencia, es también el espacio ocupado de modo impropio. El conde se vengará de Clemencia allí mismo y poco después, mientras que retarda su venganza contra el rey durante trece años, para que ésta se lleve a cabo por mano de Arnaldo, el hijo habido del adulterio.

En el primer acto el rey reiterará su comportamiento, si bien ahora entrará sin permiso en la cámara de la joven Leonor, hija de Ruiz de Azagra, para intentar forzarla. La venganza del conde recaerá sobre su hija, a la que envenena cuando ella le confiesa el ultraje padecido, mientras que su amado Arnaldo —que desconoce su propia identidad—, acabará con el rey. Ahora bien: tal vez el público se hubiera cansado de tragedias, y Benito Vicetto prefirió aliviar a los espectadores al final: Leonor, a quien se cree muerta durante un acto entero, no ha bebido más que un narcótico que la ha dejado dormida. Su despertar tras la muerte del rey es celebrado por su propio padre, el mismo que quiso matarla. Tampoco Clemencia había muerto a manos de su marido, sino que, tras sanar de su herida, decidió consagrar sus días a expiar su falta en un convento. El drama acaba cuando recibe el perdón de su marido e incluso su petición de que vuelva a su lado, pero ella escucha una campana que la llama a la oración, explica que su destino es la vida religiosa y desaparece de escena.

Se colige de todas estas anotaciones que la libertad en el uso de la unidad de lugar no supone, en los ejemplos vistos, un indiscriminado o arbitrario cambio de escena, sino que éste se acopla a la acción o a los personajes, conforme al discurso que Hartzenbusch elaboró sobre este particular (28-III-1839: 201-203; 4-IV-1839: 228-231). Con o sin intención, los espacios se ajustan a las leyes perceptivas de buena continuidad y de cierre, cuando no operan también otras asociaciones cognitivas de tipo cultural; y por eso fueron capaces de impresionar en su época. Cuando las acciones, actitudes o reacciones de los personajes no se presentan de un modo lógico con respecto a las situaciones planteadas verbalmente, el contar con otros elementos de transmisión visual puede servir de soporte para lograr un asentimiento emocional por parte del público.

### 3.3.2.— ESPACIOS ROMÁNTICOS TÍPICOS UTILIZADOS COMO SIMPLES MARCOS

Se mencionó esta circunstancia en la primera parte de la presente investigación y se ejemplificó con el drama de José María Díaz *La reina Sara* pero, por supuesto, pueden aducirse otros muchos ejemplos, como la mayor parte de los dramas de Escosura, incluso en los estimados románticos e incluidos como tales en la presente investigación. El extraordinario cuidado en la representación de los accesorios, responsables de la creación de ambiente carece en absoluto de una función distinta, una función simbólica o de signo metafórico. Es cierto que los espacios representados por Escosura permiten las situaciones y los comportamientos que tienen lugar entre los personajes y se encuentran perfectamente adaptados a ellos: la presencia de Villamediana y Orgaz en las inmediaciones del palacio les permite observar el incendio en los aposentos de la reina y correr en su auxilio, lo que propiciará la escena posterior de la declaración; también es cierto que la variación de espacios se presenta como un inteligente —pero también muy utilizado en el romanticismo y luego en otros géneros de espectáculo, como la zarzuela— recurso en la captación del público y como un descanso de la tensión dramática: recuérdese el cuadro de la verbena en *La corte del Buen Retiro*<sup>1</sup>; y, por supuesto, a veces en la creación del ambiente de misterio se recurre a espacios considerados los más característicos de la época romántica, como la ermita «desmantelada pero no ruinosas» del acto tercero de *Bárbara Blomberg* (1843: 38) pero todas estas cosas suponen por parte de Escosura un entendimiento muy superficial de lo que significaba la representación de espacios románticos.

No menos superficial, aun en su posible explicación y relación con el drama, resultan los tres espacios sucesivos de que se sirve Fernández y González en *Deudas de la conciencia*. En el primer acto presenta el sotillo de santa Ana, en Sevilla, con una ermita en primer término donde vive doña Ana, madre del protagonista don Juan. En el segundo, una habitación baja en la quinta del asistente Lorenzo Ruiz y, en el último acto, sin nada que lo justifique, un panteón gótico, donde concluye el drama. Ciertamente, la sola presentación ante el público de este panteón nocturno, en el que «por intervalos se oye el zumbido del viento y el ruido de la lluvia: de tiempo en tiempo, relámpagos» (1860: 61) remitía al espectador, ya muy ducho en romanticismo cuando la obra se estrenó, en 1860, a los desenlaces trágicos conocidos, de manera que puede entenderse una búsqueda de este tipo de «correspondencia» (Bousoño, 1981) que auguraba desde el principio del acto, sin motivo lógico todavía, un final luctuoso.

Juan de Ariza podría ejemplificar al tipo de dramaturgo que hace uso de los recursos propios del romanticismo, hila las acciones conforme al gusto asimilado de los neoclásicos y los románticos pero no logra conectar unos con otros: en *Mocedades del Pulgar* usa un solo espacio, en donde van confluyendo sucesivamente todos los personajes, mientras que en *Pedro Navarro* la descripción que realiza del escenario pensado para el primer acto: al fondo la orilla del Tíber y más lejos árboles, a la derecha grandes ruinas y a la izquierda una casa humilde,

---

<sup>1</sup> El cuadro fue elogiadísimo por los articulistas, incluso por el de *El Patriota*, que había criticado negativamente algunos aspectos del argumento: «Una de las escenas mas felices del drama es la que representa el soto del Manzanares en la noche de San Juan» (5-VI-1837: 2).

cercana la noche (1854: 6), no parece cumplir ninguna función dramática que permita una asociación por semejanza o incluso por contraste con el asunto: las grandes ruinas no presagian, como tampoco los relámpagos que de vez en cuando aparecen (1854: 21) —o presagian para no cumplirse— tragedias ni destrucciones, por ejemplo. También en *El Gran Capitán* Gil y Zárate ofrece cinco espacios distintos, uno para cada acto, con una función meramente ornamental<sup>2</sup>. Por su parte, *Guzmán el Bueno* ni siquiera rompe totalmente con la unidad de lugar, pues los tres primeros actos suceden en la misma sala del alcázar de Tarifa y sólo el último sale de allí, pero para situarse en una parte de la fortificación de la misma plaza. Aunque el castillo gótico del primer acto de *Rosmunda* podría interpretarse como un anuncio de lo que el desarrollo dramático traerá a su protagonista, si se aceptan las ideas de Honour al respecto<sup>3</sup>, no se observa, en el drama, una referencia explícita suficientemente garantizada.

En conclusión, cabe admitir que en muchos casos este tipo de escenarios de ambientación medieval respondía a una moda y se incrustaba en ellos cualquier trama. La crítica no dejó de señalar que muchos dramas parecían pertenecer por su temática y desarrollo a la época contemporánea —como *Elvira de Alborno*, por ejemplo (en *El Jorobado*, 26-V-1836: 2; *Semanario Pintoresco*, 29-V-1836: 80)<sup>4</sup>—. Se trataba de una moda muy apta para sugerencias y ambientes misteriosos, de ahí que se prodigaran por doquier los edificios góticos en lóbregos escenarios, convenientemente amenazadores y apasionantes (Honour, 1989: 162-3). Considero que este aspecto enlaza directamente con el siguiente capítulo, dedicado a la escenografía.

---

<sup>2</sup> La escena es en Italia. El primero y segundo actos pasan en Nápoles; el tercero y cuarto en Barleta; el quinto en Cerinola. Año 1503. ACTO I. Sucede en una sala espaciosa en el palacio de Nápoles. ACTO II. El teatro representa un pabellón elegante, situado en los jardines de palacio; éstos se ven por un intercolumnio situado al fondo. Se pide una puerta al foro y a la izquierda del actor. En cuanto al mobiliario, debe haber una mesa con escribanía, legajos de papeles y un mapa de Italia. ACTO III. Ambientado en un salón gótico antiguo, con puertas laterales, en el fondo una capilla cuyas puertas deben abrirse en el momento preciso: en el mismo fondo, a la derecha otra puertecita, que es secreta. ACTO IV. Representa el campamento de los españoles en Barleta. ACTO V. El escenario se convierte en una tienda magnífica de campaña, abierta por el fondo, que debe permitir ver el campo y, a lo lejos, un país ameno.

<sup>3</sup> En esa extraña *inquietud* del espíritu gótico estriba su grandeza, ese desasosiego del alma soñadora, que vaga de acá para allá entre los nichos y vibra febrilmente alrededor de los pináculos, y se corroe y se desvanece en nudos y sombras laberínticos por los muros y los tejados, y sin embargo todavía no está satisfecho, y nunca lo estará. El griego podía contentarse con su surco de triglifo, y quedar en paz; pero la obra del arte gótico sigue siendo un calado, y no puede ni descansar en él ni de su trabajo, sino que ha de seguir adelante, insomne, hasta que su amor por el cambio se vea apaciguado para siempre en el cambio que debe venir, igual para los que despiertan que para los que duermen

(1989: 160).

<sup>4</sup> Cuando a esto se sumaba el descuido escenográfico en la puesta en escena, se podía llegar a límites difícilmente aceptables, como sucedió en concreto en esta producción. Aparte de las dos críticas citadas, puede verse también la de Larra, en *El Español* (25-V-1836).



**ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO II**

